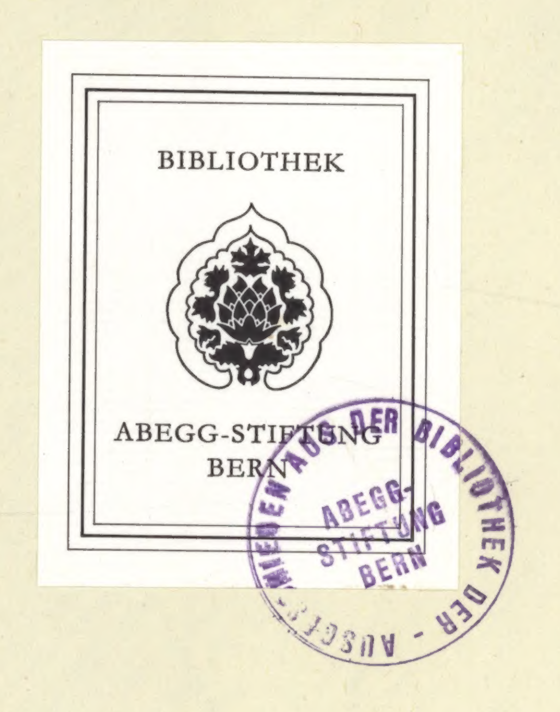



ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST
S. PE TRUS
SANCTA COLONIA DEI GRACIA ROMANE ECCLESIE FIDELIS FILIA
19
03
HERAUSGEGEBEN v. ALEX. SCHNUETGEN i. COELN
JAHRGANG XVI
DRUCK v. VERLAG v. L. SCHWANN i. DUESSELDORF.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—·—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1903. XVI. JAHRGANG. 1903.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1903.

Inhalts-Verzeichnis

zum XVI. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

II. Nachrichten.

III. Bücherschau.

IV. Abbildungen.

Alphabetisches Register.

* zeigt an, dafs der Text illustriert ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung. Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Bände der Zeitschrift.

Verzeichnis der besprochenen Bücher und Kunstblätter.

Abhandlungen.

Die Marienkirche in Volkmarsen,[1] nebst Beiträgen zur Geschichte der Stadt und benachbarter Orte.

(Mit 11 Abbildungen.)

Als der hl. Bonifatius den Hessen das Evangelium verkündete, wohnte im sächsischen Hessengau, in dessen Mitte Volkmarsen gelegen ist, ein Zweig des über den ganzen Norden verbreiteten Sachsenstammes. Alle Versuche des begeisterten Glaubensboten, dieses Volk zum christlichen Glauben zu bekehren, blieben fruchtlos. Nachdem Karl der Grofse die Sachsen unterworfen hatte, gründete er an verschiedenen Orten klösterliche Niederlassungen, die er reichlich mit Gütern und Stiftungen versah. Diese Klöster, wir nennen zunächst die vom hl. Bonifatius gegründeten: Fritzlar 741, Amöneburg 740, Hersfeld 744 und Fulda 747, wahre Pflanzstätten für Kunst und Wissenschaft, bearbeiteten den rauhen Acker und machten ihn empfänglich für das Samenkorn des christlichen Glaubens, der sich nun bald über den ganzen Hessengau verbreitete und einer Reihe von Klöstern einen weiten Wirkungskreis bot.

Dafs sich unter dem Einflusse der Mönchsorden ein reges geistiges und künstlerisches Leben entfaltete, ist selbstverständlich. Es sei hier nur erinnert an das von Volkmarsen nicht weit entfernte Kloster Abdinghof in Paderborn, an den kunstliebenden Bischof Meinwerk und seine dreizehn Mönche aus dem Kloster Clugny, die mit Hülfe von süditalienischen Bauleuten die Baukunst in Paderborn zu hoher Blüte brachten. Besonders seit dem Beginne des XIII. Jahrh. entfaltete sich die Baukunst, welche uns manche wertvolle Schöpfungen hinterlassen hat. Einer der aus dieser Zeit stammenden herrlichen Kirchenbauten, die Marienkirche in Volkmarsen, soll uns hier näher beschäftigen.

Über das Alter der Stadt Volkmarsen, welche in einer Urkunde von Papst Adrian IV. vom 25. Februar 1155 genannt wird,[2]) worin dem Abte Wibald die Besitzungen des Klosters Corvey bestätigt werden, darunter decimam de curia Volkmaressen, ist bis jetzt mit Sicherheit nichts bekannt. In der Casseler Landesbibliothek befinden sich historische Aufzeichnungen aus einer Urkunde des Kaisers Lothar I. und seines Sohnes Ludwig, welche zur Annahme verleiteten, dafs Volkmarsen ähnlich wie das in der fraglichen Urkunde genannte benachbarte Eresberg, das heutige Marsberg, schon im IX. Jahrh. als ansehnlicher Ort bekannt gewesen sei. In jüngster Zeit läfst aber eine vielfache, strenge Kritik dieser geschichtlichen Aufzeichnungen die ursprüngliche Annahme nicht als gerechtfertigt erscheinen.

Volkmarsen, zweifellos von dem Eigennamen Folkmar herzuleiten, liegt an der Grenze des Fürstentums Waldeck, dort, wo die Erpe sich mit der Twiste vereinigt und der Diemel zufliefst. Die Stadt beherrschend[3]) erhebt sich auf steilansteigendem Hügel die Kugelenburg (Cogelnberg), deren Geschichte mit der der Stadt eng verknüpft ist[4]) und auf welcher viele berühmte Geschlechter, unter

[1]) Die Abschrift der in dieser Abhandlung angeführten Urkunden und die geschichtlichen Angaben, sowie das Manuskript von Giefers wurden uns in zuvorkommender Weise von Herrn Apotheker J. Block in Bonn zur Verfügung gestellt und wollen wir nicht verfehlen, ihm an dieser Stelle unsern Dank auszusprechen.

[2]) H. Finke, »Die Papsturkunden Westfalens«. Münster 1888. Nr. 104. (Nr. 145 Urkunde von Papst Lucius III. Oct. 1184.)

[3]) Die Bevölkerung des Diemeltales, von Volkmarsen und eines grofsen Teiles von Waldeck gehörte nach W. E. Giefers dem sächsischen Stamme der Cherusker an. (S. auch L. Curtze »Geschichte von Waldeck«.) Folkmar ist der Name einiger Äbte von Corvey. Abt Volkmar, der von 1129—1138 regierte, stammte aus der Familie der Grafen von Nordheim. Giefers (Manuskript im Besitze des Herrn J. Block in Bonn) nimmt an, dafs die Stadt Volkmarsen erst um das Jahr 1200 aus der alten villa Folkmarshus entstanden sei, die vielleicht schon im X. Jahrh. oder noch früher bestand.

[4]) Papst Gregor IX. gedenkt in der Urkunde vom Jahre 1233 beider nebeneinander; beide gemeinschaftlich waren mehrmals verpfändet, so von Heinrich, Abt von Corvey, an Wiebold, Erzbischof von Cöln 1304, von Walram, Erzbischof von Cöln an Herbold von Papenheim und dessen Verwandte und vom Stifte Corvey an die Burgmänner im Schlosse und die Ratsmänner und die Gemeinheit der Stadt Volkmarsen am 30. Oktober 1336 (s. Spilker S. 129). Im Staatsarchiv in Münster befinden sich zahlreiche Volkmarsen und die Kugelsburg betreffende Urkunden, sowie sehr umfangreiche Prozefsakten über die Kugels-

andern das heute noch blühende der Freiherrn Raben von Pappenheim, schon frühzeitig ihren Sitz hatten. Am 9. Februar 1490 wurde Otto von der Malsburg kurcölnischer Amtmann zum Cogelnberg und Volkmarsen. (Kurcölnischer Richter und Rentheber des Amtes Koglenberg und der Stadt Volkmarsen war Johann von Rintelen, gest. 1692).

Nachdem Karl der Grofse die Sachsen unterworfen, stand der sächsische Hessengau, der sich von Wolfhagen und Mengeringhausen bis Peckelsheim und von der Fulda bis in die Gegend von Canstein und Stadtberge erstreckte, unter fränkischen Grafen.

Im Jahre 930 empörte sich der Sachse Brüning gegen den fränkischen und sächsischen Grafen, Herzog Everhard, welch letzterer in einem Empörungskriege gegen Otto I. im Jahre 939 den Tod fand. Von dieser Zeit an zersplitterte sich der sächsische Hessengau. Der Kaiser nahm Besitz von dem Gau und den in demselben liegenden Gütern der Besiegten und schenkte diese sowohl wie auch die Grafenrechte über die verschiedenen Teile des Gaues an benachbarte Stifter, sowie an mächtige Familien, die dann meistens den Grafentitel annahmen.[5])

Seit der Mitte des XI. Jahrh. erscheinen die Grafen von Nordheim als Inhaber der Grafengewalt über die Gegend von Volkmarsen, welche sie wahrscheinlich von Mainz als Lehen trugen.[6]) Das Geschlecht der Nordheimer erlosch im XII. Jahrh. und gelangte der Sachsenherzog Heinrich der Löwe in den Besitz der Güter und Rechte. Nach dessen Sturze finden wir die Grafen von Everstein im Besitze eines grofsen Teiles der Nordheimer Güter,[7]) sowie der Gerichtsbarkeit über die Gegend von Volkmarsen, Witmar, Wormeln etc.[8]) Neben ihnen erscheinen die Grafen von Waldeck im Besitze von Gerichtsstätten, welche sie von Paderborn als Lehen trugen, während jene von Mainz belehnt waren. Andere Orte wurden schon früh durch die Stifter, deren Eigentum sie waren, von der gräflichen Gerichtsbarkeit befreit und mit eigener Gerichtsbarkeit begabt.

Um die Stadt Volkmarsen herum lagen mehrere Dörfer, deren Bewohner sich in kriegerischen Zeiten in die Stadt zurückzogen. Das schon in einer Urkunde des Kaisers Arnulf im Jahre 887 genannte Mederich, ebenso wie Benvilt und Witmar[9]) bestehen nicht mehr. In der Nähe von Warburg lag das Dorf Pappenheim, von welchem das Geschlecht der Raben von Pappenheim seinen Namen ableitet. Im Jahre 1233 finden wir Volkmarsen als der Abtei Corvey gehörig, welche sich den Besitz der Stadt durch Gregor IX. bestätigen liefs.[10]) Die jetzige Marienkirche in Volkmarsen ist jedenfalls an Stelle einer andern gebaut, da unmöglich angenommen werden kann, dafs ein Ort Jahrhunderte lang ohne Pfarrkirche gewesen sei. Bei der sich im XIII. Jahrh. entfaltenden regen Bautätigkeit ist wohl anzunehmen, dafs die alte, romanische Kirche entweder aus baulichen Gründen, oder weil sie zu klein geworden war, der neuen weichen

burg und die von Corvey beabsichtigte Wiedereinlösung von Kogelnberg, Volkmarsen und Stadtberge.

[5]) Siehe Wenk a. a. O. II, 2. S. 532 und 668 ff. — Rommel, »Hess. Landesgesch.« tom I, S. 77 ff. und »Zeitschr. für hessische Gesch.« II. S. 108 ff.

[6]) Ob die Kugelsburg zur Zeit der Nordheimer bereits bestand, ist ungewifs, hingegen wird der Desenberg bei Warburg „Schlofs Ottos von Nordheim" genannt (s. Regist. Hist. Westf. Erhard II. B.). Des Desenbergs als einer Burg wird zuerst um das Jahr 1071 gedacht, als eines Besitztums des Grafen Otto von Nordheim. (Siehe Giefers, »Statistik des Kreises Warburg«, S. 26.)

[7]) Schrader, »Die ältern Dynastenstämme« I. S. 215 ff. Manche ungedruckte Urkunden der Grafen von Everstein befinden sich im Besitze des Herrn Oberstleutnant Ritgen in Wormeln.

[8]) Spilker, »Geschichte der Grafen von Everstein«, S. 172. Die älteste, ganz zuverlässige, im Staatsarchiv in Münster bekannte Erwähnung des Ortes Witmar findet sich in den Güterverzeichnissen des Abtes Erckenbertus 1106—1128 (s. Bd. 42 S. 79 der »Zeitschr. f. Vaterländ. Gesch. Westfalens«) und ferner in einer Urkunde Widukinds von Waldeck aus dem Jahre 1189. Als Widukind mit Kaiser Friedrich I. an dem Kreuzzuge zum hl. Lande teilnehmen wollte, verpfändete er der Paderborner Kirche im Jahre 1189 einen Hof zu Witmar.

Es ist möglich, dafs der Name Witmar analog den Namen Volkmarsen von dem Namen des Mönches Witmar herstammt. Ein Mönch Namens Witmar begleitete den hl. Anskar, der 826 Lehrer an der Schule des Klosters Corvey und 831 Erzbischof von Hamburg war, im Jahre 829 nach Schweden.

[9]) Die Pfarrkirche in Witmar und der Friedhof bestehen heute noch, während das ganze Dorf spurlos verschwunden ist. Im Jahre 1440 wird die Kirche erwähnt. Giefers nimmt an, dafs Witmar der älteste dieser Orte sei.

[10]) Schaten, »Annales Paderb.« II, ad annum 1233 Pont. Max. Gregor IX. Specialiter autem de Mersberg et Kugeleberg castra et oppidum de Volkmaresse cum pertinentis vobis confirmamus. (Westf. Urkundenbuch.)

mufste. Ob nun die alte Kirche die in der Urkunde vom 29. Sept. 1263[11]) erwähnte St. Martinskirche war, in welcher Urkunde sich Martin Kepper „presbyter perpetuus vicarius seu plebanus in ecclesia S. Martini in Volkmarsen" nennt, mag dahin gestellt sein. Zweifellos war die jetzige Marienkirche um diese Zeit bereits im Bau begriffen. Möglicherweise wurde, wie das im Mittelalter häufig vorkam, die neue Kirche um die alte herumgebaut und letztere erst abgebrochen, nachdem der Neubau ganz oder teilweise fertig gestellt war. In den in Volkmarsen erlassenen Urkunden vom 1. Juni, 3. Juli, 15. November[12]) 1276 kommen als Zeugen vor: Dominus Johannes, plebanus in Volkmarsen, dominus Ludolfus divinorum provisor in Witmaria. Ferner kommt Johannes als plebanus von Volkmarsen vor in zwei Urkunden von 1277 und in einer von 1298. Gyselerus procurator divinorum in Volkmarsen tritt als Zeuge auf in den Urkunden von 1257 April 6 und 1257 Juni 15. Aus diesen Urkunden geht hervor, dafs die Kirche in Volkmarsen zu dieser Zeit Pfarrkirche war. Da nun zu derselben Zeit und noch später in mehreren Urkunden die Rede von einer kleinen Kapelle (capellula) in Volkmarsen und Benvilt die Rede ist,[13]) so kann mit dieser nicht die Pfarrkirche gemeint sein, umsoweniger als diese Kapellen der Kirche in Witmar unterstanden, was nicht wohl von der Pfarrkirche einer befestigten Stadt anzunehmen ist.

Papst Johann bestätigt in der Urkunde vom 4. Mai 1317 dem Augustinerkloster Arolsen die Übertragung der Patronatsrechte über die Parochialkirchen in Witmar, Volkmarsen, Ehringen und Benvilt, welche, mit Einwilligung des Erzbischofs und des Kapitels in Mainz, der Graf Conrad von Everstein gemacht hatte. Dies bestätigt wieder die Annahme, dafs die jetzige Marienkirche an Stelle der Martinskirche getreten ist, denn um 1317 war die Marienkirche bereits fertig gestellt, während sie 1263 im Bau begriffen war, als die Martinskirche noch bestand. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dafs zwei Kirchen in Volkmarsen bestanden haben, von denen die eine in dem grofsen Brande bei der Erstürmung der Stadt durch den Landgrafen von Hessen am 22. August 1476 zu Grunde gegangen ist, wie denn auch der Turmhelm der Marienkirche diesem Brande zum Opfer fiel. Diese Annahme verliert aber an Wahrscheinlichkeit durch den Umstand, dafs in den Urkunden des XIV. Jahrh. niemals mehr von der Martinskirche die Rede ist. Aufser der Pfarrkirche und der Kapelle besafs Volkmarsen zwei Hospitäler extra muros, nämlich das Hospital zum hl. Kreuz und das Leprosenhaus zum hl. Geist, welche beide in Urkunden des Jahres 1352 erwähnt sind.

Es mag hier nicht unerwähnt bleiben, dafs Volkmarsen ebenso wie Witmar, Kloster Hasungen etc. ursprünglich zur Mainzer Diöcese gehörte, dann an die Cölner Diöcese abgetreten wurde, von der es an die Paderborner Diöcese überging, bis es schliefslich der Diöcese Fulda zugeteilt wurde, zu welcher es jetzt noch gehört. Anliegende Ortschaften, wie z. B. Naumburg, werden noch heute im Volksmunde als „Mainzer" bezeichnet.

Es würde uns hier zu weit führen, wenn wir die Bedeutung der Stadt Volkmarsen im Mittelalter klar legen wollten, und mögen deshalb nur einige Daten erwähnt werden. Conrad von Hochstaden (1238—1261), Erzbischof von Cöln, schlofs 1260 am 1. Juni im Lager zwischen der Stadt und dem Kugelenberg, die schon unter dem Erzbischof Philipp von Heinsberg an Kurcöln gekommen waren, mit Themmo, Abt von Corvey, und Albert, Herzog von Braunschweig ein Bündnifs. (Westf. Urkdb. No. 831.)[14])

---

[11]) S. Spilker, S. 138 und »Westf. Urkundenbuch« No. 968 ad annum 1263 . . .

[12]) In der Urkunde von 1274, welche von Johannes plebanus ausgestellt wurde, ist als Zeuge genannt Henricus archipresbiter sedis Witmarie und die Ausfertigung gezeichnet von Albertus de Brunhardessen (judicium tenent) und Arnoldus Rufus proconsul. In der Urkunde vom 26. Sept. 1279 kommen als Zeugen vor Hermannus rector scolarum in Volcmarsen, Conradus sacerdos, Ludolfus divinorum provisor in Wytmaria. In der Urkunde von 1283 werden die plebani der Kirchen von Witmar, Volkmarsen und Wettern genannt, 1293 die Kirchen von Witmar, Volkmarsen und Benvilt.

[13]) Ecclesia ville Witmarensis et suis capellulis Volcmersen videlicet et Benvelt (1268 Juni 23).

[14]) Im Staatsarchiv zu Wetzlar, welches viele Nachrichten bezw. Prozefsakten über Volkmarsen, die Kugelsburg und mehrere benachbarte Städte enthält, befindet sich eine vor kurzem gefundene Urkunde folgenden Inhalts: Anno 1562 klagt Erzbischof Gebhard von Cöln zusammen mit dem Bürgermeister und dem Rat der Stadt Volkmarsen gegen Johann von Waldeck und den hessischen Amtmann Georg von der Malsburg zu Wolfhagen wegen Gefangennehmung des kurcölnischen Drosten zu Giershagen und wegen Landfriedens-

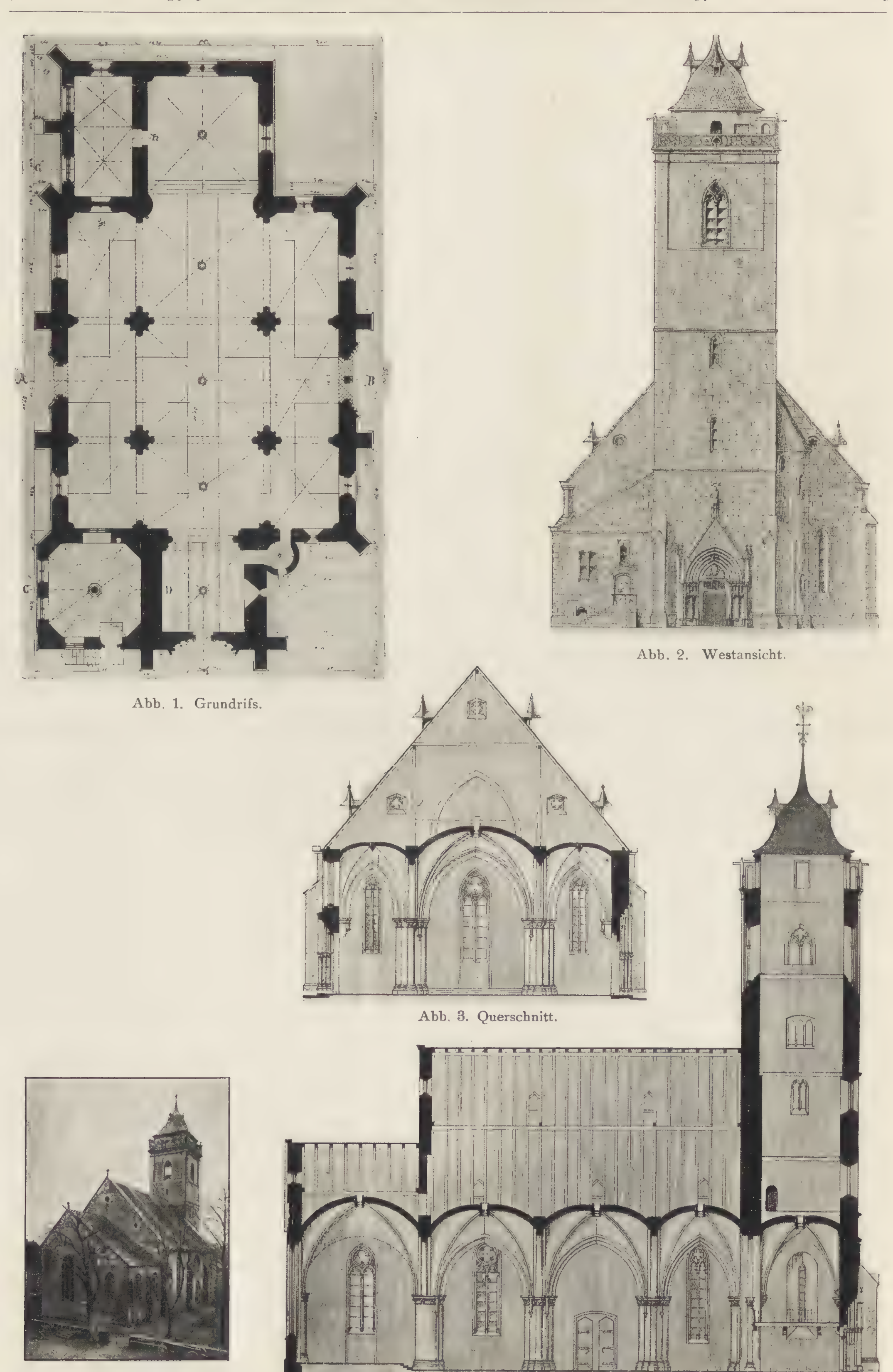


Abb. 1. Grundrifs.

Abb. 2. Westansicht.

Abb. 3. Querschnitt.

Abb. 4. Ansicht von Nordosten.

Abb. 5. Längsschnitt.

Marienkirche in



Abb. 6. Südportal.



Abb. 7. Innenansicht.



Abb. 8. Choransicht.

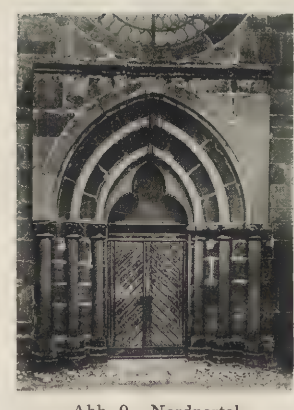


Abb. 9. Nordportal.



Abb. 10. Westportal.



Abb. 11. Nordansicht.

Volkmarsen.

Von Urkunden, welche auf die Kirche in Volkmarsen Bezug haben, wollen wir noch erwähnen, dafs 1283 (No. 1776 des Westf. Urkundenb.) die Kirchen zu Witmar, Volkmarsen und Wetter Gärten geschenkt erhielten für Hostien und Weinlieferung zur Abhaltung von Memorien. Im Jahre 1481 übertragen Conrad Fopelen, Administrator des Klosters Aroldessen, Margareta von Geismar, Priorin und der ganze Convent daselbst auf Bitten des Rates der Stadt Volkmarsen, des Priesters Dethard von Rode dem Hermann Wigdeludi, hebdomadarius der Kirche der hl. Pusimia zu Herford und Pfarrer zu Bonne die Commende zu Volkmarsen, welche von dem verstorbenen Heinrich Diethard in der St. Marienkirche daselbst auf dem Altar des hl. Lorenz vor dem Chor gegründet ist und dispensieren ihn auch von dem Hindernisse, dafs nur ein beneficiatus diesen Genufs der Kommende soll besitzen dürfen (Urkunde auf Pergament in Fritzlar, mitgeteilt von Fichte, Abschrift in der Landesbibliothek in Cassel).

Einer Urkunde vom Jahre 1277 (im Archiv zu Arolsen) zufolge hatte die Stadt Volkmarsen zwölf Ratsherren (consules) und besafs eine eigene Münze.[15])

1304 überläfst Corvey die Hälfte des Schlosses Kogelenberg und der Stadt Volkmarsen dem Erzstifte Köln. 1336 wurde die Stadt mit der Münze und dem Kugelenberg von Corvey den Rittern Herbord v. Mederich, Friedrich, dessen Knappe, und Johann Runst, sowie dem Bürgermeister Widerhold und andern elf genannten Ratsherren sowie der Gemeinheit zu Volkmarsen verpfändet. Die Abtei mufs also zwischen 1304 und 1336 das Pfand wieder eingelöst haben. Auch mufs Corvey die Einlösung von den obengenannten Rittern etc. vollzogen haben, da es 1421 einen Bürger in Volkmarsen, Namens Wilhard Keren und dessen Frau Else, mit der Münze daselbst belehnt (s. Spilker, S. 453). Noch im Jahre 1507 verpfändet Abtei Corvey dem Erzbischof Hermann von Cöln für ein Darlehn von 3500 Goldgulden die Hälfte der Städte Volkmarsheim[16]) und Marsberg. Seit dem Anfang des XV. Jahrh. scheint Kurcöln wenigstens einen Teil von Volkmarsen und der Kugelsburg besessen zu haben, bis es später die ganze Stadt erwirbt (s. Kindlingers Handschriftensammlung Bd. XL, S. 589). Im Jahre 1484 stellt Erzbischof Hermann von Cöln dem Landgrafen Wilhelm von Hessen für 30,000 Gulden die Hälfte des Schlosses Cogelnberg, sowie der Städte Volkmarsheim, Medebach, Hallenberg etc. zum Unterpfande. (Urkunde befindet sich im Staatsarchiv in Düsseldorf.) Schon 1413 erscheinen am Freistuhle zu Volkmarsen Cölnische Freigrafen. In dem Jahre wird Johann Georg als Freigraf zu Volkmarsen und dem Kogelenberg genannt, 1420 Johann Groppe, 1469 Eghard Allemann zu Volkmarsen auf dem Ried, 1481 Heinrich Schmidt, 1489 Silvester Lorinde zu Volkmarsen und Landau 1513 der Cölnische Amtmann zum Kogelenberg. Siehe Lindner: »Die Veme«.

Hermann Landgraf von Hessen, an Stelle des Erzbischofs Ruprecht von Cöln zum Coadjutor gewählt, gab seinem Bruder Landgraf Hermann III. von Hessen, der ihn unterstützt hatte, bereits 1474 mehrere cölnische Städte und Burgen als Unterpfand, namentlich auch Volkmarsen und die Kugelenburg. Beide aber verweigerten dem Administrator Hermann jeglichen, Gehorsam bis sie mit Waffengewalt bezwungen wurden. Nach 23tägiger Bestürmung fiel die Stadt, nachdem sie von der schon 1475 eroberten Kugelenburg aus beschossen und in Brand gesteckt war, am 22. Aug. 1477. Ein Drittel der Stadt wurde ein Raub der Flammen. Volkmarsen erhielt eine hessische Besatzung und blieb bis zum Anfang des XVI. Jahrh. unter hessischer Botmäfsigkeit.[17])

Die letzte urkundliche Nachricht (gegen 1600) über Stadt und Kirche, welche von Bedeutung ist, fand Herr Apotheker J. Block

---

bruch, begangen durch Einfall, Raub und Mord in der Stadt Volkmarsen.

[15]) Herr Apotheker J. Block in Bonn sah im Museum zu Berlin und Braunschweig mehrere Münzen von Volkmarsen mit der Inschrift: *Conrad episcopus.* Erzbischof Conrad von Hochstaden liefs in den Jahren 1254 bis 1256 während d. Gefangenschaft des Bischofs Simon I. von Paderborn in Volkmarsen münzen. (S. J. Leitzmann »Deutsche Münzkunde« S. 332) Bischof Simon von Paderborn, sein Nachfolger Otto und Bernhard V. übten in Volkmarsen ebenso das Münzrecht aus, als der Erzbischof von Cöln und die Äbte von Corvey (Schönemann »Vaterl. Münzkunde« S. 64.) Nr. 11 der Volkm. Urkunden im Staatsarchiv zu Münster vom 15. Juni 1421 betrifft die von Spilker erwähnte Volkmarser Münze.

[16]) Diese Urkunde fand Herr J. Block neben einer Anzahl anderer auf Volkmarsen und die Kugelsburg bezüglichen Urkunden im Staatsarchiv zu Düsseldorf.

[17]) Siehe »Das Kurfürstentum Hessen in malerischen Originalansichten«, Darmstadt 1850.

neben vielen andern Nachrichten über seine Vaterstadt Volkmarsen, die Kugelsburg und das Fürstentum Waldeck in den Farragines Gelenii im Stadtarchiv zu Cöln Bd. IX, 223. Dieselbe lautet:

Oppidum Volkmarſsheim habet 800 circiter communicantes, satrapia, ecclesia parochialis in Volkmarssheim d. virginis. Joannes Meimberg ex satrapia Balvensi pastor, professus ex Boedeke ac simul prior manalium in Wolkmarssheim.

Altaria.

Summum altare violatum est, est in medio ecclesiae, s. Laurentii; ad latus meridionale s. Viti; ad septentrionale s. Catharinae, omnia violata sed decenter ornata. Ad primam columnam versus septentrionem altare s. Nicolai, dotatum pastoratui incorporatum violatum. Ad primam columnam versus meridiem altare putatur s. Jacobi ammovendum. Ad columnam secundam versus septentrionem altare incerti sancti. Omnia violata et ammovenda cum potius ecclesiae onus quam honestatem pariant. Ecclesiam hanc fuisse diocesis Moguntinensis apparet ex diversis documentis. Fuit et in hac ecclesia fraternitas s. virginis quae restituenda. Calices habet 5 argenteos, inauratos, par ampullarum argentearum, organum mediocriter bonum, campanae 4. Capella incerti sancti ad turrim ecclesiae s. virginis sita, profanata est, unum altare ibi reperitum. Monasterium sororum s. Augustini in Wolkmarssheim pro patronis ecclesiae habet sanctum Augustinum et sanctam Annam. Ecclesia haec de novo exstructa per capellanum Montagna multas habet reliquias ex societate s. Ursulae.

Fügen wir nun noch die an der Kirche befindlichen Inschriften hinzu, so haben wir das uns zu Gebote stehende Urkunden-Material wohl der Hauptsache nach nahezu erschöpft.

Innerhalb der Kirche befindet sich nur eine Inschrift an der ersten Säule der Südseite. Dieselbe lautet:

Anno domini 1404 Henricus de Berndorp presbiter feria VI post Maria conceptionem fundator huius altaris, cuius anima requiescat in pace.

Diese ebenso wie die Inschriften an der Aufsenseite der Kirche sind sämtlich Grabschriften in gotischer Minuskelschrift und teilweise schwer zu entziffern.

An der Westseite am Strebepfeiler rechts: *Anno domini 1370 obiit Elyzabeth uxor Detmari Bullonis crastino die omnium sanctorum hic sepulta. Requiescat in pace.*

Am Strebepfeiler links vom Eingang: [*An*]*no domini 1418 obiit dominus Kepper senior in die .... hic sepultus, cuius anima* [*requiescat*] *in pace.*

Dieser Kepper wird wohl mit dem in der Urkunde vom 29. September 1263 erwähnten Martin Kepper, presbyter perpetuus, vicarius seu plebanus S. Martini in Volkmarsen verwandt sein.

Weiter links: *Anno domini 1383 obiit Gertrudis uxor quondam Alradi*[18]) *awunculi die dominica post festum Bartholomei apostoli hic sepulta. Requiescat in pace.*

Über der Tür der Marienkapelle: *Anno 1504.*

Seitwärts der Treppe über dem Bogen des Beinhauses: *1504.*

Rechts vom Nordportal: *Anno domini 1451 obiit Elyzabeth uxor Wederholdi*[19]) *in dem Steynhus, filia Johannis Tepelen, in die nativitatis Marie, cuius anima requiescat in pace.*

An der Ostmauer des Chores: *Anno domini 1463 Kunne uxor Heynemanni ..... filia Gotfridi Tudeten in die Michaelis hic sepulta, cuius anima requiescat in pace. amen.*

An der Südseite links vom Portal (Vorderseite des Strebepfeilers): *Anno domini 1395 quinto cathedra sancti petri obijt johan voerne hic sepultus requiescat in pace amen.*

An demselben Strebepfeiler und teilweise an der Kirchenmauer: *Anno millesimo quingentesimo 62 feria tercia post bartolomei obiit jacobus kepper sub proximo lapide sepultus cujus anima requiescat in pace.*

Darunter befindet sich eine Abbildung des Baukranens. Die Inschrift auf der Innenseite der Turmgalerie ist verwittert. Es ist nur noch zu entziffern: *Anno domini 1564* und dann auf einzelnen Steinplatten die Steinmetzzeichen:

Die Inschrift befindet sich an der Süd-, Ost- und Nordseite der Galerie.

Fassen wir die Angaben der Urkunden zusammen, so ergibt sich folgendes:

Die Stadt Volkmarsen besafs schon in früher Zeit eine Pfarrkirche, welche dem hl. Martinus

[18]) Ein Alradus magister consulum kommt in der Urkunde von 1280 August, vor (Westf. Urkundenbuch Nr. 1590).

[19]) Ein Wederoldus wird in der Urkunde vom 3. Oktober 1336 als Bürgermeister der Stadt Volgmersen genannt. Bezeichnend ist der Zusatz in dem Steinhaus. Mit Ausnahme des Rathauses waren nämlich nur wenige Häuser in Volkmarsen massiv gebaut. Einige der alten hochinteressanten Fachwerksbauten des XVI. Jahrh. sind heute noch erhalten.

geweiht war. Daneben bestand noch eine Kapelle, wahrscheinlich extra muros, welche der Kirche in Witmar unterstand, nebst zwei Hospitälern, die wahrscheinlich ebenfalls Hauskapellen besafsen, wie das später erwähnte Kloster der Augustinerinnen. An Stelle der im romanischen Stile erbauten, ursprünglichen Pfarrkirche trat im XIII. Jahrh. die jetzige, der Gottesmutter geweihte Kirche

Diese ist nicht in einem Gufs gebaut. Zuerst wurde der untere Teil des Turmes nebst der Westmauer der beiden Seitenschiffe bis auf eine gewisse Höhe aufgebaut und wahrscheinlich auch die Umfassungsmauer der ganzen Kirche bis Fensterhöhe. Dann geriet der Bau ins Stocken und blieb lange Jahre liegen. Als er gegen Ende des XIII. Jahrh. wieder aufgenommen wurde, war der Baumeister gestorben oder fortgezogen und ein anderer führte den Bau zu Ende. Dieser hat unstreitig die Marburger St. Elisabethkirche und die Kirche in Wolfhagen studiert, da deren Formengebung mutatis mutandis treu nachgebildet ist. Nach dem ursprünglichen Plane sollte die Kirche einfache, schmale, nicht geteilte Fenster erhalten, wie diese im Erdgeschofs des Turmes*) und an der Westseite der Seitenschiffe ausgeführt sind, mit ungewöhnlich breiter Abschrägung der Laibungen. Auch die Wandpfeiler des Turmes erhielten nun ein anderes Profil, während man das alte ruhig bestehen liefs und das neue ohne Vermittlung darauf setzte. Am Ende des XIV. Jahrh. wurde an der Nordseite des Chores eine niedrige Sakristei angebaut, welche, als man am Ende des XV. oder Anfangs des XVI. Jahrh. die jetzige in zwei Jochen gewölbte Sakristei erbaute, teilweise zugeschüttet wurde. Der Fufsboden der heutigen Sakristei schneidet nämlich mit der Oberkante der Fenster der alten Sakristei ab.**) Diese lag soviel tiefer, dafs das Dach derselben unterhalb der seitlichen Chorfenster blieb. Man mufste also vom Chor in die Sakristei hinuntersteigen. Man könnte vielleicht annehmen, dafs diese keine Sakristei, sondern ein Beinhaus gewesen sei, indessen pflegte man einerseits die Beinhäuser nicht neben dem Chore anzulegen, dann aber war kein Eingang von aufsen vorhanden, sondern nur ganz kleine und schmale Fenster.

In der Ecke zwischen dem Turm und dem nördlichen Seitenschiff wurde 1504 ein

*) Siehe Abb. 5. **) Vergl. Abb. 4 u. 8.

Beinhaus mit sich durchschneidenden Tonnengewölben, gebaut,*) welche von einem Pfeiler unterstützt sind. Dieselbe Gewölbedisposition zeigt die darüber errichtete zweischiffige Totenkapelle, früher jedenfalls Michaelskapelle, jetzt aber Marienkapelle. Das ursprüngliche Schifffenster wurde durch die Kapelle zugebaut und im untern Teile, unter Belassung eines kleinen, auf die Kirche ausgehenden Doppelfensters, analog den Seitenfenstern der Kapelle, geschlossen. An der Nordseite der unteren Kapelle bezw. des Beinhauses befindet sich eine Nische für die Totenleuchte, welche mit einem zierlichen Renaissancetürchen in Schmiedeeisen abgeschlossen ist.

Im Chor sind drei schöne Wandnischen bezw. Schränkchen, von denen eines an der Nordseite, eines dicht daneben an der Ostseite und das dritte an der Südseite ist. Letzteres diente zur Aufnahme der hl. Öle oder von Reliquien, ebenso das an der Ostseite, während das an der Nordseite als Tabernakel benutzt wurde.[20])

So unregelmäfsig der Grundrifs auf den ersten Blick erscheint,**) so läfst er sich doch, ebenso wie der Aufrifs, mittelst des gleichseitigen Dreiecks in seine einzelnen Teile zerlegen. Die Kirche ist eine dreischiffige Hallenkirche, ähnlich der Kirche in Wolfhagen und Warburg-Altstadt. Die Seitenschiffe sind nur wenig niedriger als das Mittelschiff.***) Chor und Seitenschiffe sind geradlinig geschlossen. Vier mächtige Rundpfeiler mit vorgelegten schweren Diensten tragen die Gurtbögen. Die Diagonalrippen des Mittelschiffes werden von kleinen, im oberen Viertel der Säulen ansetzenden Diensten aufgenommen. Da die Seitenschiffgewölbe keine Rippen haben, so fehlen naturgemäfs dort auch die kleinen Dienste. Die Wandpfeiler der Seitenschiffe mit ihren den Gurtbögen entsprechenden Diensten fangen erst in Höhe der kleinen Dienste des Mittelschiffpfeiler an und laufen auf weit ausgekragten Konsolen auf. Die Kapitäle zeigen breit und naturalistisch gehaltenes frühgotisches Blattwerk. Die dem Turm zunächstliegende Säule hat noch romanisierende Formen im Kapitäl, scheint also wohl vom ersten Entwurf herzu-

[20]) Eine Abbildung des letzteren sowie der Portale befindet sich in Statz und Ungewitter, »Musterbuch«.

*) S. Abb. 1 u. 2. **) Vgl. Abb. 1. ***) Vgl. Abb. 3.

rühren; auch die Portalkapitäle zeigen den kräftigen frühgotischen Charakter.

Das Fenstermaafswerk ist ganz verschiedenartig behandelt. Einige Fenster haben aufsen, andere innen vorgelegte Säulchen und in den Bögen entsprechende Rundstäbe. Zierliche Laubkapitäle markieren den Bogenkämpfer [21])

Geradezu mustergültig ist die Anlage der Portale*) und ihre Durchführung. Während das Nordportal die mächtigen, strengen Formen der Frühgotik zeigt, weist das Südportal und besonders das Westportal die entwickelten Formen vom Ende des XIII. Jahrh. auf. Das Südportal hat an Stelle des einfachen Tympanons einen kleeblattförmigen Bogen über jedem Flügel der Doppeltür, während Nord- und Westportal keine Mittelpfeiler haben. Das Westportal ist besonders reich gestaltet und hat an jeder Seite zwei zierliche Wandnischen mit feinen Baldachinen überdeckt, welche auf schlanken Säulchen ruhen. Die Steinsitze sind an der Unterseite mit einer Nachbildung von Miserikordien versehen. Das Bogenfeld, welches aber nur die obere Hälfte des Bogens ausfüllt, zeigt in Relieffiguren den Heiland als Weltenrichter, rechts und links Maria und Johannes. In dem Scheitel des Portalbogens halten zwei Engel über dem Heilande einen Baldachin. An Stelle der Kreuzblume im Portalgiebel steht ein leider sehr verstümmelter Engel mit der Posaune. Die Giebelschultern zieren stark verwitterte Tiergestalten. Die Tür wurde im XVIII. Jahrh. enger und niedriger gemacht und soll jetzt wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt hergestellt werden.[22])

[21]) Lotz, »Kunst-Topographie Deutschlands« I, S. 13 nennt unter den frühgotischen Kirchen von vorzüglicher Schönheit neben den Kirchen in Freiburg i. B., Erfurt, Elisabethkirche in Marburg neben den Kirchen in Soest, Regensburg, Strafsburg, Trier und dem Dom in Altenberg, auch die Marienkirche in Volkmarsen.

[22]) Die Figuren des Südportales sind später angebracht worden und gehören ihrer Formgebung nach in das XV. bezw. XVI. Jahrh. Fragmente der früheren Figuren liegen noch im Beinhause.

Die Strebepfeiler endigen oben geradlinig wie in Marburg und Warburg und besafsen zweifelsohne früher Wasserspeier, welche jetzt spurlos verschwunden sind.

Eine eigentümliche Inkonsequenz zeigt die Choranlage. Während nämlich die schmalen Seitenschiffe mächtige Strebepfeiler haben, ist das Chor ganz ohne Strebepfeiler und sind diesem Mangel wohl auch die Risse in der Ostmauer zuzuschreiben.

Über dem Ostfenster befindet sich noch eine kleeblattförmig geschlossene Nische mit einer sitzenden Figur.

*) Vergl. die Abb. 6, 9 und 10.

Wie aus der Inschrift an der Turmgallerie hervorgeht, wurde diese mit der reizvollen Turmbekrönung im XVI. Jahrh. ausgeführt, die Gallerie ist abweichend von den andern Bauteilen in Anröchter Stein ausgeführt und zwar mit aufrecht stehenden dünnen Platten, welche an der Aufsenseite mit schwach vertieftem Mafswerk versehen sind und mittelst Eisenklammern verbunden waren. Die Eckfialen*) sind mittelst eines Bogensteines mit der Turmmauer verbunden, der in seinem oberen Teile ausgehöhlt ist und das Wasser des Helmes über die Fialen hinweg mittelst Wasserspeiern nach Aufsen leitet. Vier Türen geben vom Turme aus Zugang zu der Gallerie. Das innere Turmmauerwerk trägt noch die Spuren des Brandes.

Die Volkmarser Kirche hat eine so auffallende Ähnlichkeit in der Gesamtanlage, besonders aber in den Detailbildungen mit der Kirche in Warburg-Altstadt, dafs die Annahme wohl gestattet ist, dafs beide aus den Händen desselben Baumeisters hervorgegangen sind. Nun befindet sich an der Warburger Kirche in der Aufsenlaibung des südlichen Chorfensters die Inschrift *Johann Pardan me curavit Mariae.* Dieser Johann Pardan stammt aus einer alteingesessenen Familie von Scherfede und kommt als Sohn des Olricus cognomento Pardan zuerst in einer Urkunde vor, welche Spilker in das Jahr 1219 setzt, die aber auch einer späteren Zeit angehören kann, worin Conrad und Otto, Brüder des Grafen von Everstein, über eine area in Scerve (Scherfede) bestimmen, welche dem Olricus Pardan gehörte. Im Jahre 1263 entscheidet Otto Graf von Everstein und sein Sohn Albert eine Streitigkeit zwischen Johannes de Paderborne und Johannes cognomento Pardan über ein Haus und eine area in scerve.

Johann Pardan wird als civis in Warburg-Altstadt in zwei Urkunden vom 4. und 18. März 1268 genannt. Er befand sich mit manchen andern Warburger Bürgern unter den Gegnern der Dominikaner, denen der Bischof von Paderborn die frühere Altstädter Kirche, welche an Stelle der jetzigen Dominikanerkirche stand, überwiesen hatte und die Altstädter der obern Kirche St. Peter zuteilte. Darüber waren die Bürger sehr aufgebracht und bedrängten die

*) Vergl. Abb. 2

Mönche so, dafs die geistliche Behörde einschreiten mufste. Am 14. Oktober 1286[23]) fordert der Geismarer Kanonikus Konrad von Gandern die in der Urkunde genannten Bürger auf, die Brüder des Predigerordens in dem rechtmäfsigen Besitz der Marienkirche nicht zu stören und die Beleidigungen gegen dieselben zurückzunehmen. Am 28. Dezember 1286[24]) teilt derselbe dem Erzbischof Siegfried von Cöln mit, dafs er infolge Mandats die benannten Bürger zum Verhör nach Cöln citiert habe in Sachen des Warburger Predigerordens. Am 15. Februar 1287[25]) trägt Erzbischof Siegfried von Cöln seinem Official unter Erzählung des ganzen Sachverhaltes auf, die Untersuchung gegen die Übeltäter in Warburg zu führen und gibt an demselben Tage[26]) den Auftrag, gegen die Genannten mit der Exkommunikation vorzugehen.

Am 14. Mai 1287[27]) befiehlt Bischof Otto von Paderborn den Pröbsten von Gehrden, Willebadessen und Arolsen nach nochmaliger Mahnung die Genannten zu exkommunizieren.

Am 21. Mai 1287 hebt Bischof Otto von Paderborn die Exkommunikation wieder auf, nachdem die genannten Bürger sich mit dem Predigerkloster verglichen haben und schenkt der Altstadt den Platz für die neue Kirche, die im Jahre 1297 vollendet und 1299 eingeweiht wurde.[28]) Wenn nun auch Johann Pardan in diesen Urkunden mit Namen aufgeführt ist, so tritt er doch nicht besonders hervor und gehört nicht einmal zu den consules. Wenn er nun trotzdem in hervorragender Weise an der Kirche verewigt ist, so kann man wohl mit Recht annehmen, dafs er der Erbauer derselben ist und darf dann aus der Übereinstimmung der Detailformen mit der Volkmarser Kirche schliefsen, dafs auch diese von ihm gebaut wurde. Die Warburger Kirche wurde 1299 eingeweiht. Demnach mufs die Volkmarser Kirche zuerst gebaut sein, was sowohl mit den Formen und besonders mit der einfachen Choranlage übereinstimmt, als auch mit den Daten.

Als Baumaterial ist der in der Nähe von Volkmarsen gewonnene grobkörnige Sandstein von gelblich grauer und roter Farbe verwendet und zwar in mächtigen Quadern. Zu den feinern Arbeiten scheint der feinkörnige Wrexener Stein verwendet zu sein. Der Volkmarser Stein gehört der Buntsandsteinformation an, welche in dem bei weiten gröfsten Teile des Regierungsbezirks Cassel und des benachbarten Fürstentums Waldeck auftritt.[29]) Der Stein ist hart und wetterbeständig, was sich daraus ergibt, dafs eine Verwitterung, mit Ausnahme der feinen Inschriften, nur am Westportal zu bemerken ist und ist es nicht einmal wahrscheinlich, dafs der Volkmarser Stein zu den Profilarbeiten verwendet wurde.[30])

Der Flurbelag, welcher genau in der alten Lage geblieben ist, besteht aus Sandsteinplatten, welche in den Gängen stark ausgeschlissen sind. Der Boden aufserhalb ist im Laufe der Jahrhunderte angewachsen und soll jetzt wieder so tief abgetragen werden, dafs die Kirche frei zu liegen kommt und dann nicht mehr unter der Bodenfeuchtigkeit zu leiden haben wird.

Mit Hülfe eines Kaiserlichen Gnadengeschenkes und der Opferwilligkeit der Stadt, welche schon unter dem früheren, als Dechant in Fritzlar verstorbenen Herrn Pfarrer Kreisler, nicht minder unter dem jetzigen Herrn Pfarrer Günst hervortrat, wird es möglich sein, die Kirche in ihrem Zustande zu erhalten und sie vor dem zerstörenden Einflusse der Feuchtigkeit zu schützen. Die Ausführung der Wiederherstellungsarbeiten liegt in der Hand des Unterzeichneten.

Gelsenkirchen. Lambert v. Fisenne.

23) »Westf. Urkundenbuch« Nr. 1902.

24) Desgl. Nr. 1909.

25) Desgl. Nr. 1921.

26) Desgl. Nr. 1926.

27) Desgl. Nr. 1940.

28) Adolf Gottlob „Die Gründung des Dominikanerklosters Warburg mit einem Anhang von Urkunden und Registern zur Geschichte des Klosters", »Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westfalens«, Bd. 60.

29) J. Block, »Über wissenschaftliche Wertbestimmung der Baumaterialien etc.« Sitzungsbericht d. Niederrh. Ges. f. Natur- u. Heilkunde. Bonn 1902.

30) Die Verwendung des grünlichen Anröchter Steines zur Turmgalerie mag wohl darin ihren Grund haben, dafs man den Volkmarser Stein zu den feinen Profilierungen nicht gebrauchen konnte, dann aber auch vielleicht darin, dafs ein Baumeister aus der Soester Gegend, wo dieser Stein fast ausschliefslich zu den Kirchenbauten verwendet wurde, den Bau in Volkmarsen geleitet hat.

Über die Ruine Kogelberg erschien vor kurzem eine interessante Broschüre von Ernst Happel, Verlag von Carl Victor in Cassel, auf welche wir noch aufmerksam machen möchten.

Neue Gedenktafel des Kanonikus Georg von Eyschen im Cölner Dom.

(Mit Abbildung.)

em Staatsminister des Grofsherzogtums Luxemburg, Herrn Dr. Paul Eyschen, ist die hier abgebildete Grabplatte zu danken, die dem Andenken an seinen Vorfahren, den Canonicus Capitularis Georg von Eyschen in der St. Stephanuskapelle des Cölner Domes neuerdings gewidmet ist. Von Wilhelm Mengelberg in Utrecht gezeichnet, wurde sie von Goldschmied Heinrich Birgel zu Cöln in Messing graviert und über dem alten Wandschrank (für die hl. Öle), unmittelbar unter der Fensterschräge befestigt, wo sich für sie 110 *cm* Höhe und 120 *cm* Breite als Mafse von selbst ergaben. — Von den beiden Figuren, welche ihren Hauptschmuck bilden, stellt die eine den Namenspatron des hier Gefeierten dar, der 1639 den Altar dieser Kapelle mit dem jetzt im Bibliotheksaale befindlichen grofsen Gemälde der Steinigung des hl. Stephanus von Maler Johannes Hulsmann errichten liefs, 1664 im Alter von 72 Jahren starb und hier seine Ruhestätte fand; die andere Figur des hl. Paulus ist mit Rücksicht auf den Stifter gewählt, und die verschiedenen hierauf bezüglichen Angaben und Daten haben in der Unterschrift Ausdruck gefunden.

Nicht nur lokale Rücksichten, welche in dieser Kapelle für ein Epitaph eine andere Stelle nicht bieten, nicht nur traditionelle Erwägungen, welche gravierte Messingtafeln gerade in der Ursprungszeit dieser Kapelle und in unserer Stadt zeigen, von der sie die englische Bezeichnung „Cullen plate" angenommen haben sollen, empfahlen diese Form der Gedenkplatte, sondern auch der Umstand, dafs für ein nicht zu auffälliges und doch wirkungsvolles, den alten Glas- und Wandmalereien im Kapellenkranz des Domes sich anschliefsendes Monument diese vornehme Technik am geeignetsten schien. Der Zeichner wie der Graveur haben ihre Pflicht getan, und die Tafel, die sie geschaffen haben, darf als mustergültig bezeichnet werden.

Wenn schon die im Kapellenkranz vorherrschenden Architekturformen eine ähnliche Anordnung für die Tafel nahelegten, so ergaben sie sich auch als Notwendigkeit für die Fassung der beiden Standfiguren und des zwischen ihnen anzubringenden Stifterwappens. Die kräftigen Pfeiler mit ihren Sockeln, Wimpergen, Fialenbildungen, die Bogenstellungen mit ihren Mafswerken und Krabben, darüber die Hohle mit ihrem Blattfries sind der Domarchitektur entlehnt und in der dekorativen Weise ausgestaltet, wie sie von der Flächenverzierung gefordert wird. Die beiden Figuren, die auf der breiten Tafel durch kräftige, stämmige Behandlung sich Geltung verschaffen mufsten innerhalb der Nischen, in denen sie keine zu grofsen und nur gefällige Lücken lassen durften, sind ebenfalls im Sinne der Domfiguren gezeichnet mit den Konzessionen, welche unser Geschmack auch bei diesen monumentalen Aufgaben beanspruchen darf. Und damit auch hier dem Reichtum der Architektur hinsichtlich der Gewänder und Hintergründe keine Armut gegenüberstehe, sind diese mit gravierten und punzierten Blattornamenten versehen, welche nicht nur gefällig zieren, sondern auch einen grofsen Teil der Tafel beherrschen, den Glanz der Vergoldung vornehmlich an den Stellen mildernd, an denen sie sonst zu stark sich geltend machen würde, hier allerlei spielende Reflexe verursachend. Die stark betonten Konturen und Schatten, deren korrekte Zeichnung und feste Struktur der ganzen Tafel ihre aufserordentlich bestimmte Wirkung verschaffen, sind mit schwarzem Kitt ausgestrichen, der die Sicherheit und Schärfe der Linienführung um so klarer erkennen läfst. — Der Inschriftfries, dem auch durch die ihn wie die ganze Tafel einfassende Rosettenborte der Zusammenhang mit ihr und damit der Sockelcharakter gewahrt wird, ist in vollkommenem Mafse von der ornamentalen Form beherrscht, die jeder monumentalen Inschrift eigen sein soll; der Grund ist ausgehoben und schraffiert, wodurch sich die einzelnen Buchstaben, scharf umschnitten, um so bestimmter abheben, so dafs sie selbst in der starken Verkleinerung unserer Abbildung noch leicht erkennbar sind.

Die ganze Tafel verdient daher in ihrem Entwurf wie in ihrer Ausführung, in ihrer Gesamtheit, wie in ihren Einzelheiten uneingeschränktes Lob, und es wäre ihr zu wünschen, dafs sie Schule machen möchte, wozu es an Gelegenheiten heutzutage nicht fehlen dürfte; denn häufig tritt das Bedürfnis nach Gedenktafeln auf, welche an und in öffentlichen Gebäuden gewisse Ereignisse, Verdienste u. s. w. festlegen sollen, und da dürfte eine gravierte

Messingtafel am gefälligsten zu gestalten, am leichtesten und wirkungsvollsten anzubringen sein, mag sie eingelassen, vorgelegt, selbst nur aufgehängt werden. Auch für private Zwecke erscheint sie geeignet, denn wer möchte leugnen, dafs sie auch im Zimmer an der Wand als Festgeschenk einen ernsteren Eindruck machen würde, als manche gemalte Adresse, bei der die Komposition selten einheitlich, die Wirkung in der Regel zu spielend ist, nicht im Verhältnis zu der Feier, an die sie die Erinnerung festhalten soll. Diese würde in viel einfacherer Art, auf viel monumentalere Weise bewahrt durch eine Metalltafel, wenn ihr eingegrabener Schmuck auch nur in einer Inschrift besteht, etwa mit einer Initiale (in die ein Figürchen komponiert werden könnte). In allen Stilarten gibt es dafür vortreffliche Muster von der romanischen Periode an, in der die Buchstaben wuchtig eingegraben wurden, durch die ganze gotische Zeit, welche die ornamentale Schrift aufserordentlich gepflegt und auf den Gipfel künstlerischer Durchbildung erhoben hat, bis tief in die Renaissance, die das Erbe des Mittelalters gerade auf diesem mehr technischen Gebiet gehütet und entwickelt hat. An diesen Schatz mufs wieder angeknüpft werden für alle Inschriften, die monumentalen Zwecken dienen sollen, also auch für die der liturgischen Gefäfse, an denen sie im Laufe der Zeit verkümmert sind.



Was der Mode zu dienen, Aufsehen zu erregen bestimmt ist, wie das Firmenschild, das Plakat u. s. w., mag in allerlei Buchstaben-Spielereien sich gefallen, was aber Erinnerungen bewahren, ernste Gedanken wecken, auf die Dauer befriedigen soll, das behaupte sich im Fahrwasser der alten guten Beispiele. Wird der ernste Schriftcharakter und seine korrekte Ausführung von den Bestellern wieder betont, dann wird es nicht fehlen an Künstlern, die Inschrifttafeln zu entwerfen und auszuführen verstehen, auch in Metall. Schnütgen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

IX. (Mit 2 Abbildungen.)

23. Reliquienbuch der katholischen Kirchengemeinde zu Wetzlar.

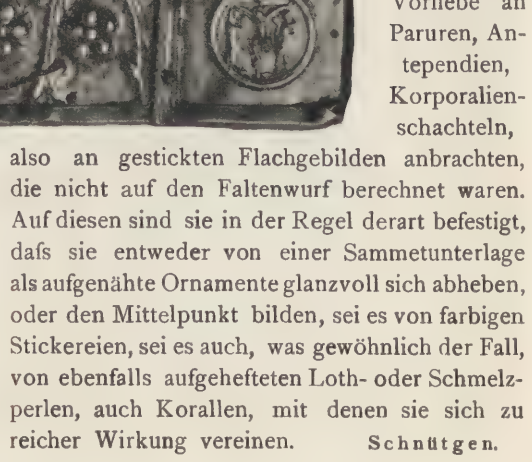


Von dem hier abgebildeten Reliquienbuch (Nr. 715 des Katalogs), 31 *cm* hoch, 23 *cm* breit, 5 *cm* dick, besteht der Kern in Buchenholz, das nur auf der Rückseite in die Erscheinung tritt, mit Verschlufs versehen zum Schutze der zu bergenden Reliquien. Ringsum sind Silberplatten aufgenagelt, auch auf der Vorderseite als Einfassung für die vertiefte Mittelfüllung, wie als Grund derselben, mithin als Fond für die Kreuzigung. Die Figuren derselben: der Kruzifixus, Maria und Johannes, etwas derbe, aber gut modellierte und charakterisierte Gestalten in spätgotischer mitteldeutscher Stilisierung, sind aus Silber getrieben und ganz vergoldet mit Ausnahme der Karnationspartien und des Kreuztitels. Auch die flachen breiten Kreuzbalken, welche durch die eingravierte Nachbildung der Holzmaserung eine gewisse Gliederung erhalten haben, sind vergoldet. Am Fufse des Kreuzes ist eine quadratische Kapsel angebracht, von der der Deckel verschwunden ist, bestimmt, das Heiligtum zu verdecken, das hier aufbewahrt wurde, vielleicht eine Kreuzpartikel. Ein aufgenageltes kräftiges Doppelprofil rahmt die Mittelgruppe wirkungsvoll ein, sie scheidend von der breiten Einfassung, welche ringsum von einem ebenfalls aufgenagelten Profil umsäumt wird. Auf den Ecken, etwas in dieses einschneidend, sind die Medaillons der Evangelistensymbole angebracht, gut gezeichnete, silbergegossene Reliefs, welche die Ecken vortrefflich markieren und vergoldet vom Silbergrund gut sich abheben. — Alles wirkt somit zusammen, um mit einfachen Mitteln eine gute Wirkung zu erreichen, als die Frucht der klaren Anordnung, der korrekten Modellierung, des geschickten Wechsels von Silber und Gold. Als Vorbild für das Frontale eines Mefsbuches würde sich diese Tafel eignen, die für ihren ursprünglichen Zweck kaum noch in Frage kommen könnte, denn diese Art der Reliquienfassung ist für die heutigen Bedürfnisse derselben nicht geeignet.



24. Deckel eines Reliquienbuches in demselben Besitz.

Dieser Deckel (Nr. 716), 32 *cm* hoch, $22^{1}/_{2}$ *cm* breit, $3^{1}/_{2}$ *cm* dick, gleichfalls aus Buchenholz gebildet, ist ringsum mit einfachem Messing beschlagen, oben mit vergoldetem Messing und mit Silberbörtchen in der Umfassung. Profilierte vergoldete Leisten gliedern die Tafel, deren Mittelfeld mit fünf gegossenen Medaillons der Kreuzigung und der Evangelistensymbole in ungefafster, unorganischer Anordnung geschmückt sind. Dasselbe Kreuzigungsrelief ziert die vier Ecken, und die zwischen ihnen liegenden Streifen bestehen in getriebenen Rankenzügen von Weinlaub oben und unten, von Eichenlaub an den Seiten. Die Ausführung derselben ist handwerksmäfsig, aber korrekt, auch hinsichtlich der hochgotischen Stilisierung, in der ebenfalls die Medaillons gehalten sind, wie sie um die Wende des XIV. Jahrh. zu den Modellbeständen jedes ordentlichen Goldschmiedes gehörten. Dieser figurale Besitz und die Verfügung über die einfachen Blattornamente genügten, bei hinreichender Vertrautheit mit der Technik, für die Ausführung von Geräten, die trotz ihrer Einfachheit und Wohlfeilheit als würdig und formschön bezeichnet werden dürfen. Es darf daher auch der Nachahmung solcher Tafeln, seien sie zu Buch- oder Kästendeckeln bestimmt, das Wort geredet werden, freilich mit dem Ratschlag, dafs für das Mittelfeld eine einheitliche figurale Darstellung gewählt werde, etwa die Majestas Domini, so dafs dann auch die Evangelistensymbole für die Ecken reserviert bleiben. — Im übrigen bilden diese kleinen flachen Reliefs, zumal in gestanzter Technik, ein sehr dankbares Verzierungsmittel nicht nur für Deckel und Kreuze, sondern auch für Stickereien, denen sie als Pailletten eingefügt, zu grofsem Glanze verhelfen, wie ihn besonders im XIV. Jahrh. die norddeutschen Frauenklöster mit Vorliebe an Paruren, Antependien, Korporalienschachteln, also an gestickten Flachgebilden anbrachten, die nicht auf den Faltenwurf berechnet waren. Auf diesen sind sie in der Regel derart befestigt, dafs sie entweder von einer Sammetunterlage als aufgenähte Ornamente glanzvoll sich abheben, oder den Mittelpunkt bilden, sei es von farbigen Stickereien, sei es auch, was gewöhnlich der Fall, von ebenfalls aufgehefteten Loth- oder Schmelzperlen, auch Korallen, mit denen sie sich zu reicher Wirkung vereinen. Schnütgen.



Bücherschau.

Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus; von Dr. Joseph Sauer. Mit 14 Abbildungen im Text. Herder, Freiburg 1902. (Preis 6,50 Mk.)

Der kirchlichen Symbolik, welche im XIII. und XIV. Jahrh. ihren Höhepunkt erreichte, ist hinsichtlich ihres Ursprungs, ihrer Anwendung, ihrer Bedeutung dieses Buch gewidmet, welches diese früher vielfach etwas unklar und willkürlich behandelte Frage gründlich prüft mit grofser Objektivität und umfassenden Kenntnissen, daher mit vielen neuen wichtigen Ergebnissen. — In der Einleitung werden die bedeutendsten Symboliker dieser Glanzzeit: Honorius, Sicardus und Durandus behandelt, die jedoch nicht Schöpfer ihrer Ideen waren, sondern nur deren Zeugen. — Woher diese Ideen stammten und worauf sie im einzelnen sich bezogen, zeigt der I. Teil, der zunächst die hl. Schrift als die Quelle der Symbolik nachweist, sodann die Verwendung der letzteren in der Gruppierung der Zahlen und der Himmelsgegenden, für welche bereits das Altertum Anhaltspunkte bot. Die Übertragung der sinnbildlichen Beziehungen auf das Kirchengebäude bildet den reichen Inhalt des zweiten Abschnittes, der das Material und die einzelnen Bestandteile des Gotteshauses, Turm und Glocken, Altar und liturgisches Gerät, endlich den Schmuck der Kirche in das helle Licht der mittelalterlichen Symbolik rückt. Was die Autoren in dieser Hinsicht lehren, wird nicht kritisch geprüft, denn das war nicht die Aufgabe des Verfassers, sondern sorgsam registriert, und überaus lehrreich ist das hier mit gröfstem Fleifs zusammengetragene und geschickt gruppierte Material, welches zugleich die Entwicklung der mittelalterlichen Symbolik und ihre Zuspitzung auf die Kirche als die Braut Christi illustriert. — Von ganz besonderem Wert ist der II. Teil, der die Beziehungen zwischen der Kirchensymbolik und der bildenden Kunst darlegt, und zwar im allgemeinen, wie in den Einzelfällen, wobei als Hauptgrundsatz sich ergibt, dafs die Hauptsymboliker nicht den Künstlern die Programme lieferten, sondern nur die Kenntnis verschafften von der in der Kirche üblichen Auffassung, dafs mithin die Liturgie die eigentliche Nährmutter war, ein Hymnus, eine Predigt, ein Schauspiel nur insofern, als sie von ihr inspiriert waren. — Den Bildercyklen an den Kirchenportalen und -Fassaden widmet der Verfasser ein eigenes langes Kapitel, das bedeutendste des ganzen Buches, diese Cyklen als die ganze Kirchensymbolik des Mittelalters in genialster Weise zusammenfassend und damit einen theoretisch wie praktisch überaus fruchtbaren Gedanken anregend, der zum fleifsigen Studium drängt, wie das ganze Buch.

Schnütgen.

Die Kunst im neuen Jahrhundert. Von Dr. Erich Frantz, Professor an der Universität Breslau. Breer & Thiemann, Hamm i. W. 1902.

Als Heft 3 der »Frankfurter zeitgemäfsen Broschüren« umfafst diese Studie nur 44 Seiten, bietet auf ihnen aber nicht nur eine Kritik der neuen Kunstbewegung, sondern auch einen Überblick über die Kunstentwicklung der beiden letzten Jahrhunderte. Wie sehr der Verfasser mit ihr vertraut ist, beweist die Überfülle des hier gebotenen Materials, und die trotz derselben versuchte Charakterisierung der einzelnen Meister, deren Namen hier wohl hundertfach begegnen. Auf der Suche nach einem neuen Stile begleitet der Verfasser die Künstler der letzten Jahrzehnte namentlich in England und Deutschland mit der Betonung der historischen Stile, ihrer Bedeutung und fortdauernden Berechtigung, den Ansprüchen der Neuzeit, ihren Errungenschaften und Bedürfnissen gerecht werdend. Nachdem „der Weg Englands, sogar hinsichtlich des Problems der Hauskunst an den so mächtigen, durch und durch architektonischen Typus der Gotik anzuknüpfen, als der richtige" erklärt ist, wird auch als die Aufgabe Deutschlands bezeichnet „auf den Fels der Gotik sich zu stützen, nicht in geistloser Nachahmung" (der übrigens kein Mensch direkt oder indirekt das Wort redet). Damit erscheint freilich die Klage, dafs die Münchener Basilika St. Bonifaz nur wenig Nacheiferung gefunden habe, nicht recht vereinbar, wie auch verschiedene andere Anklagen betreffs neuerer Kirchenausstattungen in dieser Allgemeinheit nicht hinreichend begründet erscheinen, denn in der mit Recht, trotz ihres Archaismus, sehr gerühmten Art Essenweins sind doch mehrere Künstler tätig gewesen. — Übrigens darf man an den Geifselhieben des freimütigen Verfassers durchweg seine Freude haben, daran zugleich den Wunsch knüpfen, dafs es ihm gefallen möge, den modernen Ausschreitungen, die auch dem kirchlichen Kunstgebiet zu drohen beginnen, noch viel eingehender entgegenzutreten. Dafs von anderen kirchlichen Kunstkritikern mit dem neuen Stil geliebäugelt wird, weil er namentlich in dekorativer Hinsicht manches Gute habe, aber zugleich in Bezug auf ihn die Distanzparole ausgegeben wird, weil man noch nicht wisse, was aus ihm werde, ist kein Zeichen grofser Selbständigkeit, und dafs die Ausbildung, deren die alten Stile, zumal für kirchliche Zwecke, noch fähig sind, bei ihnen aufser Berechnung bleibt, ist kein Zeichen tiefer Einsicht.

Schnütgen.

Monographien des Kunstgewerbes, Verlag von Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig. Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit von Wilh. Bode. Mit einer Farbentafel, ca. 40 ganzseitigen Teppichaufnahmen nach seltenen Originalen und zahlreichen Illustrationen. (Pr. geb. 8 Mk.)

Moderne Gläser von Dr. Gustav Pazaurek. Mit 4 farb. Beilagen und 149 Abb. (Preis geb. 6 Mk.)

Diese Monographien, welche die einzelnen Zweige des kunstgewerblichen Schaffens in ihrer historischen Entwicklung, wie namentlich auch in ihrer modernen Betätigung darstellen wollen, führen sich durch den

Herausgeber Dr. Jean Louis Sponsel, Dresden, sowie durch das Verzeichnis der Mitarbeiter in der vertrauenswürdigsten Weise ein. Die Eröffnung durch Bode und sein Teppichwerk ist äufserst günstig, denn hier wird von dem berufensten Autor ein der Forschung kaum unterbreitetes Thema behandelt, welches von der gröfsten aktuellen Bedeutung ist; schon beim ersten Abschnitt sagt der Verfasser sehr viel Neues, ja eigentlich Alles, was einstweilen über dieses Thema zu sagen ist, und das Material, das er dabei verarbeitet, zum grofsen Teil in vortrefflichen Abbildungen vorführt, zeugt von einer geradezu bewunderungswürdigen Kenntnis und Beherrschung des Stoffes. Die einzelnen Fabrikationsstätten entziehen sich freilich vorderhand noch zumeist der Feststellung, aber die Unterschiede der persischen und türkischen Teppiche, vornehmlich die Entwicklung der letzteren aus den ersteren werden klar gelegt, die Teppiche nach ihren Hauptmotiven in einzelne Gruppen geschieden u. s. w., so dafs hier der weiteren Forschung in der anregendsten Weise der Weg gebahnt ist.

Auch das II. Bändchen über „Moderne Gläser" verdient alles Lob, weil es den Verfasser im Vollbesitz erkennen läfst der historischen, ästhetischen, technischen Kenntnisse und Erfahrungen, die nötig sind, um auf diesem schwierigen, gärenden Gebiete die richtigen Urteile zu fällen. Die Glasdekoration unserer Tage wird an der Hand der einzelnen Fabrikate erörtert und hinsichtlich der Formen wie der Farben, des Stils wie der Technik, der heimischen wie der fremden Erzeugnisse scharfe aber durchaus verständige Kritik geübt, die im letzten Kapitel: „Ausblick in die Zukunft" dahin ausklingt, dafs „das Glas zu selbständigen guten modernen Objekten nicht weniger geeignet ist, als alle übrigen Stoffe" und dafs das edel geformte, schön geschnittene Kristallglas immer die Krone aller Glaserzeugnisse bleiben wird. Schnütgen.

Deutsche in Rom. Studien und Skizzen aus elf Jahrhunderten von G. von Graevenitz. Mit 100 Abbildungen, Romplänen und Stadtansichten. E. A. Seemann, Leipzig 1902. (Preis Mk. 8,—.)

Mit Verständnis und Begeisterung sind die Studien gemacht und mit Streben nach Objektivität die aus ihnen hervorgegangenen Skizzen entworfen, die hier in einem prächtig illustrierten Bande sehr ansprechend geboten werden. Auf 10 Kapitel mit je einer deren Inhalt andeutenden Namensüberschrift ist der Stoff verteilt, der mit Karl dem Grossen und mit Otto III. beginnt, mit Goethe und mit Carstens schliefst. Geschickt ist das Material zusammengesucht und gestellt, welches sich hierfür dem Verfasser in überwältigender Fülle bot, und die Abbildungen, mit denen er seine Darlegungen begleitet, haben zum Teil den Vorzug, nicht am Wege gepflückt, sondern aus einer gewissen Verborgenheit hervorgesucht zu sein. Den Deutschen, die in Rom über die deutschen Erinnerungen informiert und zu den diesen entsprechenden Denkmälern begleitet sein wollen, wird das flott geschriebene Buch ein angenehmer Führer sein, der nicht auf Vollständigkeit Anspruch macht, aber manche gute Winke gibt. G.

Rheinisch-westfälische Bildhauerkunst. Herausgegeben vom „Verein zur Förderung der Bildhauerkunst in Rheinland und Westfalen".

Unter dem vorstehenden Namen haben 21 Bildhauer, die in Düsseldorf, Cöln, Bonn, Aachen, Münster ihre Werkstatt haben, zu einer Vereinigung mit dem Sitze in Düsseldorf sich zusammengefunden, um wirksamer ihre Interessen zu vertreten, welche (gemäfs dem vom Bildhauer A. Frische in Düsseldorf unterzeichneten Vorwort) vornehmlich darin bestehen, die Aufmerksamkeit der Behörden und des Publikums auf ihre Leistungen durch Besprechungen, Wanderausstellungen u. s. w. zu lenken, die auswärtige Konkurrenz, namentlich die des Auslandes, zu bannen, der industriellen Vervielfältigung der Denkmäler entgegenzuwirken. Hierbei wird mit Recht der Gedanke von der nationalen Bedeutung der Kunst, von ihrer traditionellen Eigenart in einzelnen Provinzen und Schulen, von der glänzenden Vergangenheit gerade des plastischen Kunstschaffens in diesen beiden Provinzen betont, und aus den beigegebenen 24 Tafeln mit guten Autotypien zahlreicher und mannigfaltiger Bildwerke (Kaiser-, Krieger-, Grab-Denkmäler, Springbrunnen, Porträts, Portale, Giebelfelder, Altartafeln u. s. w.) leuchtet das ernste Streben und tüchtige Können recht befriedigend entgegen. Dafs in ihnen aber besondere provinziale Eigentümlichkeiten sich zeigen, engerer Anschlufs an hervorragende Erzeugnisse älterer oder neuerer Richtung, kann nicht behauptet werden, nicht einmal bei den wenigen tüchtigen Denkmälern kirchlicher Art, denen in der Regel durch ihren Zusammenhang mit einem alten oder auch neuen Bauwerk eine besondere Stilart angewiesen ist. Aus den älteren Quellen zu schöpfen und die neueren Motive zu pflegen, dürfte als der Weg zu gröfserer Eigenart sich empfehlen, die dann als breitere Grundlage sich geltend machen darf für die stärkere Berücksichtigung der heimischen Künstler. R.

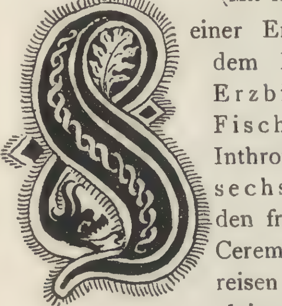
Altfränkische Bilder mit erläuterndem Text von Theodor Henner. Jahrgang 1903.

Zum neunten Mal erscheint dieser Jahresbote, der aus dem unerschöpflichen Schatze der alten fränkischen Kunstdenkmäler stets neue Proben in Bild und Wort bietet, gute Abbildungen und belehrenden Text. Der Umschlag zeigt in farbiger Wiedergabe das äufserst merkwürdige Cyriakuspanier, eine gewaltige romanische Fahne mit der Figur des hl. Kilian, deren Technik eine genauere Beschreibung verdient hätte, nebst der noch älteren und interessanteren Stickerei, welche die Himmelfahrt Alexanders des Grofsen darstellt (vergl. den laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift Sp. 179). Im Innern wechseln Kirchen der romanischen, gotischen, Rokoko-Zeit (zwei Landkirchen des berühmten Balthasar Neumann) mit Fachwerkbauten des XVI. Jahrh. und noch späteren Profanbauten ab, spätgotische Stein- und Holzfiguren mit Renaissance- und Zopfepitaphien, also eine bunte Reihe von Denkmälern, von denen die Mehrzahl minder bekannt ist. G.

Abhandlungen.

Neues silbervergoldetes Altarpültchen.

(Mit Abbildung.)



einer Erzbischöflichen Gnaden dem Hochwürdigsten Herrn Erzbischof Dr. Antonius Fischer von Cöln ist zur Inthronisationsfeier von den sechs Domvikaren, die den früheren Weihbischof als Ceremoniare auf den Firmungsreisen nacheinander zu begleiten pflegten, als sinniges Geschenk ein silbervergoldetes Meſspültchen verehrt worden. Vom Cölner Hofgoldschmied Josef Kleefisch (Gabriel Hermeling) im hochgotischen (durch den Dom nahegelegten) Stil ausgeführt, 43 *cm* breit, 39 *cm* tief, 12 *cm* hoch, verdient es wegen seiner originellen und gefälligen Form, wie soliden und sauberen Technik Abbildung und Beschreibung.

Auf den vier Ecken erscheinen je zwei stämmige Klauen als die Träger des ganzen Gestells, dessen Umfassung aus durchbrochen gegossenen und ziselierten Borten besteht, ovalartigen Rankenverschlingungen mit Weinlaub und Weintrauben, von denen jenes mehr die Zwickel füllt, diese die Mitte. Sie werden vorn unterbrochen durch das emaillierte Wappen mit dem Wahlspruch-Bande: *Omnibus prodesse, Obesse nemini,* auf den Seiten durch die Medailloninschriften, gold auf blauem Grund: *Electo VI. Nov. MCMII, Confirmato XIV. Febr. MCMIII,* rückwärts durch die auf Goldgrund schwarz emaillierte Inschrift: *Inthronizato XIX Martii MCMIII Dr. Arnold. Steffens, Dr. Jos. Vogt, Carol. Bohlen, Matthias Dahlhausen, Joēs Wellenberg, Joēs Jansen, filialis obsequii ergo.* Der vortrefflich modellierte, kräftig und doch nicht zu schwer wirkende Rankenfries ist wie nach unten, so nach oben von einer tiefen Hohlkehle gefaſst, von der hier eine Schräge zur Deckplatte überleitet, mit dem Untersatze verbunden durch ein die ganze Breite einnehmendes Scharniersystem, in dem zugleich die niedrige Klappe sich bewegt mit dem auf schraffiertem Grund ausgesparten, daher sehr wirkungsvollen Minuskeldistichon:

In sedem s̄ti Materni Antonio evecto
Ad aram qui erant ipsi quondam a libro.

Dieselben Rosettchen, welche ihren vertieften Rahmen verzieren, schmücken auch ringsum die Pultdecke, eine reich durchbrochene mit rotem Leder hinterlegte Tafel. Bis zur Höhe der Klappe wird dieselbe friesartig durch eine ausgesägte Eichenranke gegliedert und Eichenlaub füllt auch die Zwickel, welche die fünf Medaillons scheiden: das die Mitte beherrschende, über dem Buch stehende Lamm Gottes mit den zwölf Nasenornamenten der Umrahmung, und die in Vierpässe gespannten, ebenfalls im Silberton belassenen Evangelistensymbole. Diese Anordnung ist sinnvoll in der Idee, gefällig in der Gruppierung, klar in der Ausführung, so daſs der Deckel in symbolischer wie in künstlerischer Beziehung durchaus befriedigt. Schon im früheren Mittelalter war diese ebenso effektvolle wie einfache Durchbruch- bezw. Ausschneidetechnik beliebt, was z. B. beweisen: das höchst merkwürdige romanische Tragaltärchen des Franziskanerklosters zu Paderborn (Katalog der kunsthist. Ausstellung Düsseldorf 1902 Nr. 613), der romanische Buchdeckel im Musée Cluny (»Zeitschr. für christl. Kunst« Bd. III, Sp. 181 u. 182 ff.), der frühgotische Bucheinband des Cölner Kunstgewerbemuseums (dieselbe Ztschr. Bd. I, Sp. 25/26 ff.). Die kräftigen Gravuren, welche sie auszeichnen, zeigen den Weg für die ornamentale Behandlung, zu der im vorliegenden Falle noch eine sporadisch angebrachte schwache Aufbucklung der flachen Blatt- und Maſswerkornamente hätte hinzutreten dürfen zur Erreichung noch gröſserer Mannigfaltigkeit und Bewegung. Der roten Lederunterlage haben im Mittelmedaillon aufgedrückte Goldsternchen zu günstiger Zusammenstimmung verholfen mit der glänzenden Deckplatte. Auf ihrem Rücken ermöglichen zwei in Scharnieren leicht funktionierende Streben das Schrägstellen wie das Niederlegen.

Möge das prächtige mustergültige Pültchen, welches den Kirchenfürsten in Seine hohe Würde miteinführte, Sein festlicher Begleiter sein durch eine lange Reihe glücklicher segensreicher Jahre! Schnütgen.



Neues silbervergoldetes Altarpültchen.

Die Wiederherstellung des grofsen Radleuchters im Dome zu Hildesheim.

(Mit 2 Abbildungen.)



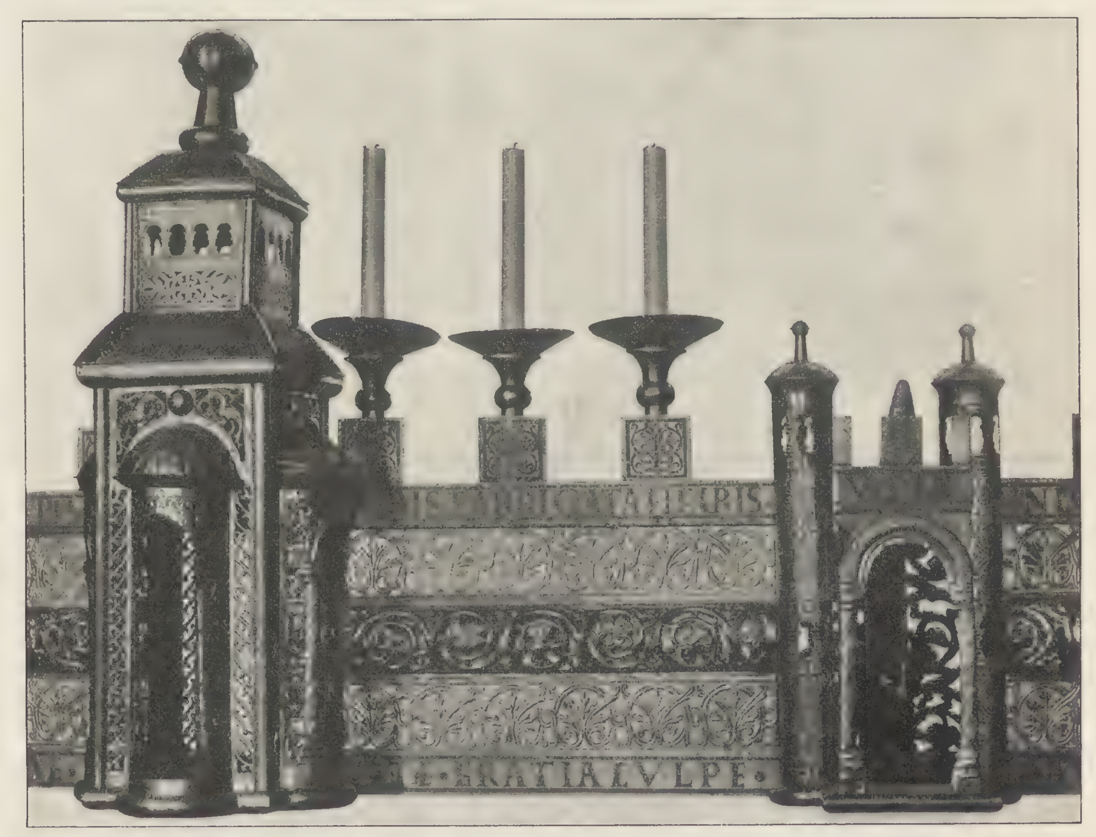
unmehr ist nach einer $1^1/_2$ jährigen Frist die Wiederherstellung des grofsen Radleuchters im Dome zu Hildesheim beendet. (Vergleiche »Zeitschrift für christliche Kunst«, Band XI, Sp. 13—26.) Vor Beginn der eigentlichen Wiederherstellungsarbeiten mufste auf Veranlassung des Herrn Ministers ein Probestück von einem Zwölftel des ganzen Leuchters hergestellt werden, um für die Restauration als mafsgebendes Muster zu dienen. Bei der Wiederherstellung wurden sämtliche alten Teile, auch wo sie nur in Bruchstücken vorhanden waren, wieder verwendet, fehlende Teile wurden nach vorhandenen Vorbildern neu hergestellt und das Beschädigte geflickt, die verbogenen Stücke wurden ausgebeult und gerade gerichtet und mit Verstärkungsblechen versehen. Bei einer früheren Umarbeitung des Radleuchters hatte man das email brun an dem umlaufenden Schriftbande und an den Zinnenornamenten mit schwarzer Lackfarbe überzogen, vermutlich um die Zeichnung besser hervortreten zu lassen; selbstverständlich wurde diese verunstaltende Zutat entfernt und da- durch das weiche Braun wieder zum Vorschein gebracht. Eine Neuvergoldung der alten Teile hat nicht stattgefunden, diese sind nur von Staub und Wachsflecken gereinigt, selbstverständlich sind die neuen Stücke mit Vergoldung versehen.

Eine bemerkenswerte Veränderung hat der Reif erfahren, indem die aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts stammenden Weifsblechstreifen entfernt wurden, und dafür die in der oben erwähnten Abhandlung dargestellte Form erhielt, wie sie nach allem was man darüber weifs und gefunden hat, als die ursprüngliche anzunehmen ist, nämlich oberhalb und unterhalb des halbrunden Wulstes die Streifen mit vergoldetem Flachornament. Die Rückseite des Reifs ist mit einer stark versilberten Kupferplatte, der durch Oxydation der Neuglanz genommen wurde, bedeckt, sie bildet zugleich den mattschillernden Hintergrund für das durchbrochene Ornament der Vorderseite. Bei der Wiederherstellung der Türme und Tore dienten die vorhandenen gut erhaltenen Stücke als sicherer Anhalt; als eine Neuerung ist nur die Füllung in dem oberen Geschofs der runden



Türme zu bezeichnen, welche statt des vorgefundenen Sternenmusters in Weifsblech eine Arkadenfüllung erhielt, wie diese an den rechteckigen Turmgeschossen vorhanden war.

Vor der Wiederherstellung bildete die Stellung der Lichthalter eine zweifelhafte Frage. Der verstorbene Professor Küsthardt wollte nach seinen Untersuchungen am Leuchter die vorgefundene Stellung oberhalb der Zinnen nicht als die ursprüngliche gelten lassen. Nach dem Befund beim Zerlegen des Leuchters kann



es jedoch keinem Zweifel unterliegen, dafs die Stellung über den Zinnen die allein richtige und ursprüngliche ist. Es ist nämlich an der Rückseite der Zinnen, an der Stelle, wo die röhrenförmigen Halter die Zinnen decken, die Vergoldung ausgespart, ein Beweis dafür, dafs die Anbringung an dieser Stelle bei der Anfertigung von vornherein vorgesehen war. Eine Zutat bei der jetzigen Wiederherstellung ist die konsolartige Endigung der Röhren.

Nicht geklärt ist die Frage, ob Figuren in den Öffnungen der Tore und Türme den Aufschriften entsprechend, gestanden haben. Unzweifelhafte Nachweise hierüber sind nicht zu finden gewesen, sodafs man nur auf Vermutungen angewiesen ist, die allerdings durch folgenden Umstand etwas an Gewifsheit gewonnen haben: am Rande der Portalöffnung der Türme wurde an einem kleinen Niet das Bruchstück eines Silberplättchens gefunden. Man kann hieraus wohl folgern, dafs in den Öffnungen der Architekturen eine aus Silberblech getriebene Füllung, die auch eine figürliche Darstellung enthalten haben kann, angebracht war, und die bei den verschiedenen Zerstörungen des Leuchters verschwunden ist. Ebenso sind auch die aus Silber gefertigten Engelfiguren verschwunden, welche nach urkundlichem Bericht vorhanden waren und bei festlichen Gelegenheiten an den bajonettförmigen Spitzen oberhalb der Tore angebracht wurden.

Die Wiederherstellungsarbeiten wurden dem Professor Küsthardt (der vor 30 Jahren die Nachbildung für das Kensington-Museum geliefert hatte) übertragen, nach seinem Tode von seinen Söhnen fortgeführt unter Zuhilfenahme eines im Berliner Kunstgewerbe-Museum ausgebildeten Kupfertreibers.

Hildesheim. **Richard Herzig.**

Zwei Tragaltärchen im Münster zu Freiburg.

(Mit 4 Abbildungen.)



ie Abbildungen geben zwei Portatilien wieder, welche sich im Schatz des Freiburger Münsters befinden. Dieselben sind bisher so wenig bekannt geworden, dafs nicht einmal Fr. X. Kraus in seiner Geschichte der christl. Kunst derselben Erwähnung tut. Die Abbildungen sind Wiedergaben von Photographien, welche Schreiber dieser Zeilen im Herbst vorigen Jahres mit gütiger Erlaubnis des Herrn Dompfarrers Geistlichen Rates Schober gelegentlich einer Durchreise durch Freiburg anfertigte, nachdem er bereits vor mehreren Jahren bei einem Besuche der Schatzkammer auf die Tragaltärchen aufmerksam geworden war. Es dürften die Photographien die ersten Aufnahmen sein, welche von ihnen gemacht wurden.

Von den beiden Portatilien hat das unter Abb. 1 und 3 wiedergegebene eine Länge von 23 *cm* und eine Breite von 20 *cm*. Seine Höhe beträgt 2 *cm*. Der eigentliche Altarstein, ein Achat, ist 16,5 *cm* lang, 12 *cm* breit und 1,7 *cm* hoch. Er ruht in einem Holzrahmen, der oben, unten und an den Seiten mit vergoldeten und getriebenen Silberblechen überzogen ist. Die Bekleidung besteht sowohl an der Unter- wie an der Oberseite aus je vier Streifen, zwei gröfseren an den Schmalseiten und zwei kleineren an den Langseiten. Die Eckverzierungen bilden nicht, wie es beim oberflächlichen Zusehen scheinen könnte, getrennt aufgesetzte Stücke, sondern finden sich auf den von Rand zu Rand reichenden Streifen der Schmalseiten.

Das Ornament, mit dem die Montierung versehen ist, beschränkt sich auf rein ornamentale Motive. Denn auch die Büste des Königs inmitten zweier Greife, welche in den Ecken der Oberseite angebracht ist, hat hier offenbar nur ornamentalen Charakter. Bemerkenswert sind auf der Unterseite die prächtigen, edel gezeichneten Greife der Eckmedaillons und das eigenartige romanische Rankenwerk der zwischen letztere eingefügten Friese. Auf der Oberseite überrascht das gefällige Arrangement der mannigfaltigen vegetabilischen und animalen Motive, die saubere und harmonische Durchbildung dieser Motive und namentlich die schon erwähnte Darstellung in den Ecken des Rahmens. Ob man nicht die Vermutung wagen darf, es handle sich bei derselben um eine Variante von „Alexanders Aufstieg". Die Darstellung kommt in mehrfachen Umbildungen vor, bei denen die ihr zu Grunde liegende Sage bald freier, bald getreuer wiedergegeben ist. Es liegt daher nahe, auch das unzweifelhaft auffällige Eckrelief des Portatile auf „Alexanders Auffahrt" zu deuten. Wenn man dem entgegen auf die Bestimmung des Tragaltares hinweisen sollte, so wäre zu erwidern, dafs, wenn Löwen und Greife auf demselben Platz finden konnten, auch eine „Auffahrt Alexanders" auf ihm nicht befremden kann, zumal die Darstellung hier nur ornamentale Bedeutung hat und alle minder passenden Beigaben weggelassen sind. Und wenn man „Alexanders Aufstieg" auf liturgischen Paramenten und an Kapitälen im Innern von Kirchen wie z. B. gerade im Freiburger Münster anbringen konnte, warum denn nicht auch zuletzt auf einem Tragaltar?

Die Bekleidung der Seiten weist als Verzierung dasselbe Rankenwerk auf, welches auf der Unterseite des Portatile den Fries der Umrahmung bildet. Wo die Reliquien angebracht sind, war nicht zu ermitteln, da eine diesbezügliche nähere Untersuchung nicht anging.

Das zweite Portatile (Abb. 2 und 4) hat eine Länge von 22,5 *cm*, eine Breite von 17 *cm* und eine Höhe von 2 *cm*. Es ist also bei gleicher Höhe um 0,5 *cm* kürzer und namentlich um 3 *cm* schmäler wie Tragaltar Nr. 1. Der Altarstein besteht aus einem weifsen mit leichten graulichen Flecken versehenen Marmor und ist in eine Platte harten gelben Holzes, anscheinend Buchsbaum, eingelassen, so dafs hier auf der Unterseite des Portatile nicht der Stein, sondern eben diese Holztafel zum Vorschein kommt. Die Reliquien werden sich auf der dem Holzboden zugewandten Seite der Marmorplatte befinden. Die Montierung des Tragaltärchens ist aus unvergoldetem Silberblech hergestellt und, wie beim ersten Portatile, mit Silberstiftchen dem Holz aufgeheftet. Die Umrahmung der Oberseite weist das bekannte Flechtwerk auf und wird nach dem Stein zu durch eine schmale Schnur abgegrenzt. Ihre Breite beläuft sich auf noch nicht ganz 2 *cm*.

Ungleich beachtenswerter ist das Ornament, mit dem man die auf der Unterseite des Portatile aufgesetzten ca. 3 *cm* bezw. 2,5 *cm* breiten Streifen verziert hat. Die sich kreuzenden Mittelstreifen sind mit fünfblätterigen Rosetten und schmalen Bändchen, welche sich aus einer linearen Ranke und zwei geflochtenen Riemchen zusammensetzen, geschmückt. Auf den als Einfassung dienenden Streifen wurden dagegen Kreise angebracht, die mit einer vierblätterigen Rosette im Kern und linearer Ranke um diesen Kern herum gefüllt und durch schmale Zierbändchen von einander geschieden sind. Diese Bändchen bestehen auch hier zum Teil aus einer linearen Ranke, die von geflochtenen Streifchen abgegrenzt wird; zum Teil werden sie von einer breiteren Flechte gebildet, die beiderseits bald von einer Schnur, bald von einem schmäleren geflochtenen Bändchen begleitet wird.

Die Seiten des Portatile sind mit einem fortlaufenden Fries geschmückt, der sich aus linearen Ranken und einer Flechtwerkeinfassung zusammensetzt. Als Spezimen desselben können die Bändchen dienen, welche sich auf der Bekleidung des Schmalendes der Unterseite finden. Er ist von ganz derselben Bildung wie diese.

Was das auf der Unterseite und rings um die Vertikalseiten des Portatile angebrachte Ornament besonders interessant macht, ist seine grofse Ähnlichkeit mit einer Filigranarbeit. Es gilt das namentlich von den Kreisen, bei denen die Nachahmung von Filigran unverkennbar ist. Die Ähnlichkeit ist hier so täuschend, dafs nur ein genaueres Zusehen auf der Photographie erkennen läfst, es handele sich bei ihnen nicht um wirkliches Filigran, sondern um eine blofse Nachbildung.

Was die Technik betrifft, in welcher das Ornament der Bekleidung der beiden Portatilien hergestellt ist, so kann es nicht zweifelhaft sein, dafs selbiges bei Tragaltar Nr. 1 mittelst Stanzen ausgeführt wurde. Das zeigt die vollständige, bis in die Einzelheiten gehende Übereinstimmung der gleichen Darstellungen, — man vergleiche nur miteinander auf der Unterseite die Greife der Eckmedaillons und die Friese des Rahmens, auf der Oberseite die Königsbilder in den Ecken, die Löwen der Vierpässe auf den Langseiten und die Drachen samt dem unter ihnen angebrachten Rankenornament des Frieses. Es ergibt sich das ferner aus der Schärfe, Sauberkeit und Gleichmäfsigkeit der Arbeit, sowie dem Umstand, dafs hie und da die Verzierungen ineinander übergreifen, offenbar, weil an diesen Stellen die Stanzen fehlerhaft angelegt wurden. Im ganzen sind, von den linearen Einfassungen abgesehen, auf der Oberseite 5, auf der Unterseite 3 verschie-



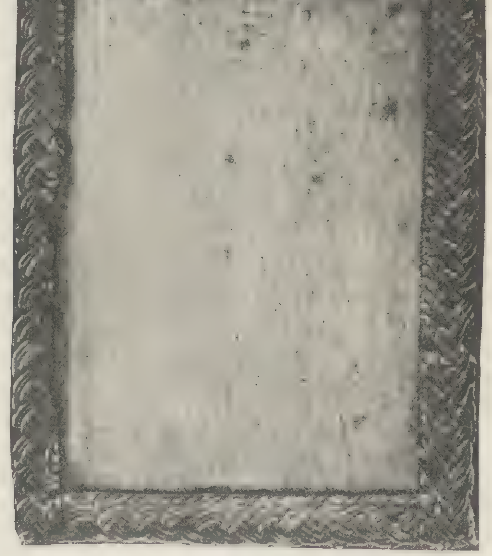


Abb. 1. (Oberseite der Tragaltärchen.) Abb. 2.

dene Stanzen zur Verwendung gekommen. Die Montierung des zweiten Portatile ist mit Benutzung von Puntzen aus freier Hand ornamentiert worden. Die Unebenheiten und Verschiedenheiten in den Verzierungen, besonders aber einzelne Korrekturen der Arbeit lassen das deutlich erkennen.

Wer die Portatilien zuerst sieht, auf den machen sie den Eindruck, als sei ihre Bekleidung nicht eigens für sie angefertigt, sondern irgend einem andern Gegenstand entnommen und nur für sie, soweit nötig, zurecht gemacht worden. Eine nähere Prüfung der ganzen An-





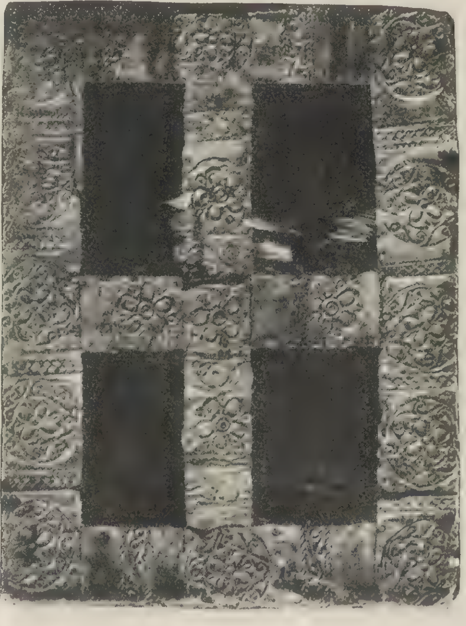


Abb. 3. (Unterseite der Tragaltärchen.) Abb. 4.

ordnung der Ornamente und verschiedener Einzelheiten in der Ausführung lassen indessen das Gegenteil als das Wahrscheinliche, um nicht zu sagen, das Richtige erscheinen. Besonders sei auf einen sehr bezeichnenden Umstand aufmerksam gemacht. Auf der Oberseite des Portatile Nr. 1 (Abb. 1) finden sich an der Bekleidung einer der Schmalseiten nach dem Stein zu in den Ecken Reste eines Ornaments, während solche an den entsprechenden Stellen der zweiten völlig fehlen. Der Künstler hatte offenbar ursprünglich beabsichtigt, dem Rahmenfries hier eine gröfsere Breite zu geben. Da er aber gewahrte, dafs in diesem Falle der Stein zu sehr bedeckt werde, stand er von seinem Plane ab, liefs an der zweiten Schmalseite das Ornament weg und entfernte an der bereits fertigen dasselbe, indem er es bis auf die noch vorhandenen Reste ausschnitt.

Als Entstehungszeit wird für das erste der beiden Portatilien wohl die erste Hälfte des XIII. Jahrh. anzusetzen sein. Der Stil der Ornamente ist noch durchaus romanisch; von gotischer Formsprache gewahrt man bei ihnen keine Spur. Andererseits aber befinden sich dieselben in einem so vorgeschrittenen Stadium der Ausbildung, dafs man das Portatile wohl kaum mehr als eine Frucht des XII. Jahrh. betrachten kann. Schwieriger ist es, das zweite Tragaltärchen zu datieren. Dem XIII. Jahrh. wagen wir es angesichts des altertümelnden Charakters der Ornamente nicht mehr zuzuweisen. Andererseits liegt kein genügender Grund vor, es dem XI. Jahrh. zuzuschreiben, wiewohl es keine Elemente enthält, welche eine solche Datierung schlechterdings als undenkbar erscheinen liefsen. Am zutreffendsten dürfte es daher sein, dafür das XII. Jahrh. anzusetzen.

Die beiden Freiburger Portatilien können sich in kunsthistorischer Bedeutung gewifs nicht mit manchen anderen messen; immerhin sind sie sowohl als Tragaltärchen wie hinsichtlich der Eigenart ihrer ornamentalen Ausstattung, für die wir bis jetzt ein Gegenstück nicht gefunden haben, interessant genug, um der Verborgenheit entrissen und weiteren Kreisen bekannt gegeben zu werden.

Luxemburg. **Joseph Braun.**

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

X. (Mit Abbildung.)

25. Kupfergetriebene Reliquienfigur der Abteikirche zu Werden (Katalog-Nr. 711).



Das hier abgebildete $23^1/_2$ *cm* hohe Standfigürchen ist ganz aus Kupfer getrieben und vergoldet, wie sein ursprünglicher sechsseitiger Sockel. Dieser hat zuunterst einen für das XV. Jahrh. ganz charakteristischen Zackenfries mit Zinnenkranz und verjüngt sich durch eine starke Hohlkehle zu der ebenfalls zinnenkranzverzierten Deckplatte, auf der das aus zwei Stücken gehämmerte, also auf den beiden Seiten zusammengelötete Figürchen steht. Die Bewegung desselben ist sehr anmutig, der Ausdruck ungemein innig, der fein abgewogene, wohlgeordnete Faltenwurf trotz seiner bereits dem Knitterigen zuneigenden Behandlung, mafsvoll und gefällig, namentlich die Art, wie der Gewandzipfel bis zur Brusthöhe hinaufgezogen ist. Die sehr schlank abfallenden schmalen Schultern, welche durch die langen Haarflechten eine Art von Hintergrund erhalten, machen einen zarten jungfräulichen Eindruck in Verbindung mit dem leise geneigten Haupt, welches, von Locken lieblich eingerahmt, durch die niedrige Zackenkrone mit ihrem kräftigen Perlstab einen guten Abschlufs erhält. Die langen, ungemein sorgsam ausgeführten Haare hangen strähnenartig über dem Rücken der vollrund getriebenen Figur herunter. Die beiden gegossenen auffallend kleinen Hände, von denen die linke ein Büchlein trägt, die rechte das Attribut zu halten hatte, sind einfach in die weit sich öffnenden Ärmel hineingesteckt und lassen in ihrer Durchführung die feine Technik vermissen, welche sonst das ganze Figürchen auszeichnet als das Produkt eines durchaus tüchtigen niederrheinischen Goldschmiedes kurz nach der Mitte des XV. Jahrh. — Die ungewöhnlich grofse Öffnung auf der Brust, welche eine Reliquienkapsel aufnehmen sollte, beruht in ihrer jetzigen Ausdehnung und Formlosigkeit ohne Zweifel auf späterer Veränderung, könnte aber auch durch die Erweiterung einer kleineren Kapsel veranlafst sein, denn die Vermutung spricht durchaus dafür, dafs die Figur von Anfang an für die Bergung der Reliquie einer hl. Jungfrau bestimmt war, auf welche die Krone hinweist. — Solche Reliquienfiguren waren besonders in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters sehr beliebt, sei es, um der Privatandacht zu dienen, sei es, was zumeist der Fall war, um bei feierlichen Gelegenheiten auf dem Altare zu paradieren, als Ausstattung des Retabels, oder auch in freier Aufstellung. Die Nachahmung dieses schönen Gebrauches ist sehr zu empfehlen.



Schnütgen.

Holzkirchen in Deutschland.



Während die Römer in Deutschland Paläste ihrer Grofsen, Tempel ihrer Götter und Lagerräume ihrer Soldaten aus Ziegel oder Haustein erbauten, zimmerten die Gallier und die Deutschen ihren Götzen Tempel aus Holz. Der h. Gallus fand im V. Jahrh. einen grofsen heidnischen Tempel aus Holz zu Cöln,[1]) der h. Otto von Bamberg noch 1124 einen ähnlichen zu Stettin.[2]) Beide Gebäude waren mit reichem Schnitzwerk ausgestattet. Des letzteren Wände aber mit stark vortretenden bemalten Gestalten versehen, die so naturwahr wirkten, dafs sie zu leben schienen. Die Pommern erklärten sich bereit, ihr hochangesehenes Heiligtum in ein christliches Gotteshaus umzuwandeln, doch wies der h. Otto dieses Anerbieten als zu gefährlich ab und liefs das Ganze durch Feuer zerstören. Auch die im Dreieck erbaute, am Meere liegende Stadt Rethra im Mecklenburgischen besafs im XI. Jahrh. einen berühmten Holztempel. Seine Hauptfeiler ruhten auf Tierhörnern, die Wände trugen nach aufsen hin geschnitzte Bilder von Göttern und Göttinnen, das Innere aber umschlofs Standbilder der mit Helmen und Panzern bekleideten grofsen Götter, neben denen die Kriegsfahnen des Volkes aufgestellt waren. Um die Stadt und den Tempel dehnte sich ein heilger Hain aus.[3])

Bekannt ist der Eifer, womit die Deutschen heilige Haine und Bäume verehrten und die Strenge, womit die Glaubensboten gegen hochgehaltene Baumriesen und uralte Wälder vorangingen.[4])

Wie die Tempel waren auch die Wohnungen der alten Einwohner Galliens und Germaniens aus Baumstämmen, Ästen, Brettern und Fachwerk errichtet. Man begnügte sich um so lieber mit Holzbauten, weil einerseits Wälder in Überflufs vorhanden, Ziegel oder Hausteine dagegen nur mit Mühe herbeizuschaffen waren, die Handwerker aber anderseits besonderes Geschick in Bearbeitung des Holzes besafsen und darum den landesüblichen Bauten durch Schnitzereien den reichsten Schmuck zu verleihen verstanden, den sie wohl durch Farben hoben.[5]) Betont doch selbst der römisch gebildete Venantius Fortunatus, Bischof von Poitiers, noch am Ende des VI. Jahrh., die neue Wohnung eines seiner Freunde sei freilich nur aus Holz gezimmert, ersetze aber durch Schmuck die Festigkeit eines Steinbaues.[6]) Gregor erzählt sogar, sein Vorgänger auf dem Stuhle von Tours, Leo sei „ein eifriger Bischof und ein im Holzbau erfahrener Mann" gewesen. Immer wieder wird auf Gregors Bericht hingewiesen, Meroveus, der Sohn des Königs Chilperich, sei mit der ihm eben angetrauten Brunehild zu Rouen in eine dicht bei der Stadtmauer aus Holz erbaute Martinskirche geflohen. Dann wird daraus geschlossen, die Kirchen bedeutender Städte seien damals nicht aus Stein gewesen. Als Holzkirchen nennt Gregor weiterhin eine kleine Kapelle des Martyrers Saturnin in einem Dorfe bei Avignon und die Kirche des h. Symphorian zu Autun.[7]) Zu seiner Zeit dürften fast alle Landkirchen und auch einzelne kleinere Heiligtümer innerhalb der Städte noch von Holz erbaut gewesen sein.[8]) Rouen besafs

[1]) Gregor. Tur., Liber vitae patrum 2, Mon. Germ. SS. rerum Meroving. I, 681.

[2]) Vita s. Ottonis II, 32 cfr. II, 30, III, 7, Mon. Germ. SS. XII, 793 s.

[3]) Thietmari, Chronicon VI, 17, Mon. Germ. SS. III, 812.

[4]) Nordhoff »Der Holz- und Steinbau Westfalens« (Münster, Regensburg 1873), S. 54 f. S. Eligii Sermo ad plebem: Arbores, quas sacrivas (sacros) vocant, succidite pedum similitudines, quas in biviis ponunt, fieri vetate, et ubi inveneritis, igne cremate. Migne, Patrol. lat. XL, 1173, LXXXVII, 529. Indiculus superstitionum: De ligneis pedibus vel manibus pagano ritu. Mon. Germ. Leges I, 20.

[5]) Socrates, Historia eccl. VII. 30, Migne ‚Patrol. graec.' LXVII Gens est barbara trans flumen Rhenum sedes habens, eorum qui Burgundiones vocantur. Hi vitam quietam et a negotiis alienam ducunt, quippe omnes fere sunt fabri lignarii et ex hac arte mercedem capientes, semetipsos alunt. Andere Nachweise bei Lindenschmit »Handbuch der deutschen Altertumskunde« I, 499 und 511 f.

[6]) Carmina IX, 15, Mon. Germ Auct. antiqu. IV, 219.

Cede parum paries lapidoso structe metallo
artificis merito praefero ligna tibi.
Aethera mole sua tabulata palatia pulsant,
quo neque rima patet, consolidante manu.
Quidquid saxa, sablo, calces, argila tuentur,
singula silva favens aedificavit opus.
Altior inmitior quadrataque porticus ambit
et sculpturata lusit in arte faber.

[7]) Historia III, 17; V, 2; Liber in gloria martyrum 47, 51, Mon. Germ. l. 126, 192, 521, 524.

[8]) Revue historique LXIII (1897) 1 s.

jedoch damals aufser jener eben genannten Kirche aus Holz auch stattliche Steinbauten [9]) und die Kathedralen Galliens werden ausnahmslos aus Stein errichtet gewesen sein.

Als kleine, rasch erbaute Landkirchen sind die vielen hölzernen Kapellen zu bezeichnen, welche der h. Willibrod errichtete und in deren Altäre er mit Vorliebe Reliquien des h. Clemens barg, dessen Namen sie darum trugen. Um Notbauten aus Holz handelt es sich auch in einem Briefe, worin der h. Bonifatius sich 755 beim Papste wegen Verspätung seines Antwortschreibens damit entschuldigt, dafs er mehr als dreifsig von den Heiden zerstörte Kirchen wiederherzustellen gehabt habe. [10]) Als derselbe Heilige die Donnereiche gefällt hatte, zimmerte er sogleich aus deren Stamm ein Bethaus zu Ehren des h. Petrus. [11]) Wie die von ihm zu Fritzlar und Amoeneburg errichteten Kapellen [12]) war auch die vom h. Ludgerus 776 zu Deventer geweihte Kirche aus Holz. Sie ruhte auf Balken und hatte einfache Bretterwände. [13])

Stellt man noch heute nicht nur Notkirchen, sondern auch Festhallen aus Holz rasch hin, so darf man sich nicht wundern, dafs im Jahre 1184 zur Feier eines glänzenden Reichstages bei Mainz auf einer Insel eine grofse Halle und eine Kapelle aus Holz errichtet wurden. [14]) Im folgenden Jahrhundert begnügten sich die Predigermönche 1229 zu Erfurt, 1288 zu Zopfingen, 1310 und 1331 zu Dortmund, ihre Niederlassung mit Erbauung einer hölzernen Kapelle zu beginnen und bewiesen dadurch, wie allgemein es war, bei neuen Gründungen mit Holzbauten anzufangen. [14a])

Oft wurden hölzerne Bauten durch Liebe zur Armut veranlafst. Sie bewog die schottischen Mönche bis tief ins XII. Jahrh. an der Sitte ihrer Heimat und der Übung strenger Entbehrungen so sehr festzuhalten, dafs sie sich bei Kirchenbauten auch in Deutschland mit Mauern aus Fachwerk begnügten und sagten: „Wir sind Schotten, keine Gallier." Sie befolgten das Beispiel des Bischofes Finan von Lindisfarn, welcher im Jahre 652 „nach schottischer Sitte" eine Kathedrale aus zersägten Stämmen aufführte und dieselbe mit Schilf decken liefs. Bischof Eadbert befahl später nur, dies Schilf zu entfernen und das Dach sowie die Wände mit Bleiplatten zu belegen. [15])

Seine Pikten nannten das Kloster des h. Columba Dearmach, d. h. „Menge der Stämme", weil es nur aus Holz gezimmert war, dagegen die Grabkirche des aus Rom als Glaubensbote gekommenen h. Bischofes Nynia „das weifse Haus", weil sie in einer den Briten ungewohnter Weise aus Stein bestand. [16])

Als dementsprechend der h. Pirmin auf der Reichenau gegen Ende des V. Jahrh. die erste christliche Kapelle der Gottesmutter widmete, benutzte er zu deren Herstellung geglättete Zweige, welche er mit Kalk (Lehm?) überzog. [17]) Dafs die 1031 geweihte hölzerne Schottenkirche St. Thomas zu Strafsburg nach einem Brande 1144 in Holz erneuert und erst 1273 in Stein errichtet ward, ist ein Beweis für die Zähigkeit, womit die Schotten in Deutschland an ihrer heimischen Sitte festhielten. [18]) Noch der h. Bernhard von Clairveaux erzählt, Abt Malachias († 1148) habe im Zeitraum weniger Tage aus geglätteten Planken eine Kapelle in schottischer Art fertiggestellt. [19])

Wie schottische Mönche während der ersten Hälfte des Mittelalters im Süden Deutschlands wirkten, so bekehrten während der zweiten Hälfte tapfere Ritter den Norden. Sie führten in Westpreufsen in Städten und Burgen ihre Gotteshäuser in Stein auf. Man begnügte sich aber dort für Landkirchen bis in die neuere Zeit mit Holzbauten, welche nur den dringendsten Anforderungen gerecht wurden. Sie „zeigen

9) Cochet »La Seine inférieur« (Paris 1866) p. 135, 138, 141 Note I.

10) Jaffé »Bibliotheca« ep. 106, III, 259.

11) Vita 6, l. c. p. 452.

12) Aecclesias Domino fabricavit l. c. p. 455.

13) Vita s. Ludgeri 14, Mon. Germ. SS. II, 408.

14) Schneider »Der Dom zu Mainz« S. XIII Anm. 25.

14a) Annales Colmar. maj., Mon. Germ. XVII, 215; Nordhoff »Der Holz- und Steinbau Westfalens« 84.

15) Vincent. Bellov. Spec. IV. lib. 27 c. 120 pag. 1138; Kreuser »Der christliche Kirchenbau«, 2. Aufl., Pustet (Regensburg 1860) I, 379.

16) Beda, Historia III, 4, 25, Migne, Pat. lat. XCV, 121, 158; Kreuser »Kirchenbau« 2. Aufl. 367 f. Über andere Holzkirchen Montalembert »Die Mönche« III, 152, 452; Greith, »Geschichte der altirischen Kirchen« 167 f.; Nordhoff »Der Holz- und Steinbau Westfalens« 57 f. u. s. w.

17) Vita s. Pirmini antiquior c. 11; Quellenschriften für Kunstgeschichte N. Folge IV, 147 f.

18) Otte »Kunstarchäologie« 5. Aufl. I, 32 Anm. 2.

19) Vita Malachiae c. 6 et 28, Migne, Patrol. lat. CLXXXII, 1083 et 1110.

sämtlich dasselbe Planschema, einen rechteckigen Raum für die Gemeinde in Verbindung mit einem polygon geschlossenen Altarhause und einer Vorhalle im Westen, über der sich bei einigen Kirchen ein niedriger Turmbau in Bindwerk erhebt, die übrigen tragen über dem Westgiebel nur einen kleinen Dachreiter. Einige dieser Kirchen besitzen in dem Winkel zwischen Gemeinderaum und Altarhaus noch niedrige Anbauten, von denen einer als Sakristei dient, bei den übrigen ist dieselbe hinter dem Hochaltare untergebracht; die Glocken hängen zumeist in niedrigen, abseits stehenden Holztürmen. Im Äufsern sind sämtliche Holzkirchen des besseren Schutzes wegen mit rauhen Brettern bekleidet, im Innern ist das Schurzholz sichtbar; die Decken sind teils als Balkendecken, theils als flache Holztonnen ausgebildet; Schmuckformen finden sich weder im Innern noch im Äufsern dieser Kirchen, die lediglich als Bedürfnisbauten zu bezeichnen sind." [20])

Reich an nachmittelalterlichen Holzkirchen ist Schlesien. Beispielsweise fanden sich in den zwölf Archipresbyteraten des Archidiakonates Oppeln im Jahre 1687:

Steinerne Gotteshäuser:

8, 12, 9, 3, 14, 1, 6, 3, 16, 15, 8, 7.

Schrotholzkirchen:

22, 10, 19, 18, 28, 18, 44, 13, 4, 9, 12, 2.

„Die Schrotholzkirchen sind für die Physiognomie des Landes wesentlich. Meist in freundlicher Umgebung, von Linden und Rüstern, zum Teil prachtvoll entwickelten Exemplaren, umschattet, bilden sie den schönsten Mittelpunkt der von Laubkronen eingeschlossenen, deutsch angelegten, von Polen bewohnten Dörfer, vom Getriebe des Strafsenlärms geschieden, eine elegische Welt für sich, ganz angepafst der schlichten Art der nicht unbegabten aber unentwickelten Dorfinsassen der oberschlesischen Landschaft, ein Seitenstück zu dem hier noch gern gepflegten Volkslied."

Die Holzkirchen bestehen in der Regel aus drei Abschnitten, dem geböschten, bretterbekleideten Fachwerksturm, dem Langhause und dem nach drei Seiten des Achteckes oder Sechseckes geschlossenen, meist eingezogenem Chore. Jeder Bauteil liegt meist unter einem besonderen Dache. Vielfache Anbauten unter Schleppdächern verstärken den malerischen Eindruck. Wallfahrtskirchen sind von Hallen umgeben, die zum Schutze der Pilger dienen. In Grofs-Döhren ist die Westhalle sogar zweigeschossig.

Im Innern ist die Decke gerade oder als Tonne gebildet, ohne Gliederung, nur ist zuweilen der an die Umfassungswänden anstofsende Deckenteil wagerecht gehalten.

Die gegen den Chor geöffnete Ostwand des Langhauses ist gewöhnlich etwa 2 *m* unter der Decke durch einen Ankerbalken versteift, der als Triumphbalken dient und ein Kruzifix trägt. Er, die Stützen der Emporen und die Türgewände sind die einzigen Stellen, an denen spärliches Schnitzwerk sich findet. Über das XVI. Jahrh. reichen die ältesten uns erhaltenen Holzkirchen Schlesiens nicht hinauf. [21]) Auch Böhmen, Mähren und Galizien sind mit Holzkirchen übersät, deren Typus mit den der norwegischen im wesentlichen übereinstimmt, Keine der vorhandenen scheint noch aus dem Mittelalter zu stammen. [22])

Nachdem im vorstehenden das Wichtigste zusammengestellt ist, was die Quellen über ältere deutsche Holzkirchen melden, müssen einige in den Kunstgeschichten mehr oder weniger häufig wiederholten Nachrichten über solche Kirchen berichtigt werden. Wie vorsichtig man beim Gebrauche alter Quellen in Verwertung von Nachrichten über Bautätigkeit sein mufs, lehrt eine Äufserung des Bischofes Audoen von Rouen († 683). Er meldet nämlich das Kloster Solignac sei durch eine runde „Mauer" umschlossen gewesen. Liest man aber weiter, so erfährt man, diese Mauer habe nicht aus Steinen bestanden, sondern aus einem Graben und einer Wallhecke. [23])

[20]) Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreufsen, (Danzig, Kafemann) II, 323 f. Vgl. I, 9, 77, 153, 260, 308; II, 99, 466, 601; III, 9.

[21]) Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien II, 294, 518 f.; III, 173, 330; IV, 5, 201.

[22]) Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission I (1856) 246 f; III (1858) 85 f.; VI. S. XXVI f., LXXI, LXXXIX, CXLV; X S. CXXXII f.; XII, 1 f.; XIV, 227 f; XVII, 251, 262; XVIII, 68; XX, 122 f.; XXIII, 168 f., 230. Vergl Otte »Kunst-Archäologie« 5. Aufl. I, 31 f., 71; Liebold »Die mittelalterliche Holzarchitektur in Niedersachsen«, (Halle 1874); Bötticher »Die Holzarchitektur des Mittelalters«. Ernst und Korn (Berlin 1856); Gladbach »Der schweizer Holzbau« (Zürich 1885); Cuno und Schäfer »Holzarchitektur vom XIV. bis XVIII. Jahrh.«, Berlin u. s. w.

[23]) Vita s. Eligii c. 16, Migne LXXXVII, 491 Ambitur vero (monasterium) sphaerico muro, non quidem

Häufig wird erzählt Erzbischof Willigis habe im Jahre 990 zu Mainz eine Stephanskirche aus Holz erbaut.[24]) Wahr ist nur, dafs damals ein jener Kirche überwiesenes Gotteshaus im Taunus, also in waldreicher und abgelegener Gegend, aus Holz gezimmert wurde. Trotzdem ward dasselbe bereits 1043 durch einen Steinbau ersetzt.[25])

Oft wird darauf hingewiesen, zu Michelstadt im Odenwald, welches Ludwig der Fromme dem Einhart durch Urkunden vom Jahre 851 schenkte, habe sich damals nur eine hölzerne Kapelle befunden. Man übersah, dafs der Ort in einer abgelegenen, waldreichen Gegend lag, dafs Ludwig in derselben Urkunde eine am Main gelegene steinerne Kapelle erwähnt und dafs Einhart alsogleich an Stelle jenes hölzernen Gotteshauses eine Basilika aus Stein errichten liefs.[26])

Zu Würzburg soll erst Bischof Gotfried († 1189) seine Domkirche in Stein hergestellt haben.[27]) In Wirklichkeit errichtete bereits Bischof Bruno 746 daselbst eine Kathedrale aus Stein, die nach und nach umgebaut und erweitert wurde.[28])

Zum Jahre 1005 erzählt Mabillon, Abt Airard von Rheims habe bemerkt, allerorts in Gallien entständen neue Kirchen. Er habe sich darum entschlossen, auch seinerseits ein neues Gotteshaus zu errichten, und erfahrene Bauleute herangezogen, welche begannen, ihm einen Tempel aus Quadersteinen aufzuführen.[29]) Schnaase[30]) schliefst daraus: „Noch am Anfange des XI. Jahrh. scheint die Anlage steinerner Kirchen im nördlichen Frankreich die Ausnahme gebildet zu haben, da man sie besonderer Erwähnung würdig hielt.“ In der Quelle ist jedoch nur betont, der Abt habe mit Quadersteinen (nicht mit Bruchsteinen) arbeiten lassen. Schnaase selbst erklärt bei einer ähnlichen auf St. Michael in Bamberg bezüglichen Angabe, aus der man[31]) entnehmen wollte, vor 1189 sei deren Bau nur aus Holz gewesen, eine solche Folgerung sei irrig.

Wie Bauten aus Holz neben solchen aus Stein, so wurden Kirchen aus Ziegeln, Tuff- oder Bruchsteinen neben solchen aus Quadern errichtet. Aus der Nachricht eines Chronisten: „Er baute eine Kirche aus Stein, aus Quadern, aus Stämmen oder aus Holz“, darf man alo nicht immer schliefsen, damit solle etwas Aufsergewöhnliches gemeldet werden. Auch die Ortsnamen „Holzkirchen“ oder „Steinkirchen“ beweisen nicht so viel für unsere Frage, wie oft vorgegeben wurde. Neumanns Orts-Lexikon des deutschen Reiches (3. Aufl. 1894) enthält so viele mit „Holz“ zusammengesetzte Ortsnamen, dafs es beweist, der Name „Holzkirchen“ könne nicht nur ein aus Stämmen oder Brettern gezimmertes, sondern auch ein im Holze, d. h. im Walde liegendes Gotteshaus aus Stein bezeichnen. Jenes Lexikon nennt sieben kleine Orte, die „Holzkirch“ oder „Holzkirchen“, elf die „Steinkirch“ oder „Steinkirchen“ heifsen. Demnach könnte man nach Belieben aus diesen Namen auf das Vorherrschen der einen oder anderen Bauart schliefsen. Mit Recht läfst sich nur folgern, an kleinern, auf dem Lande gelegenen Wohnorten, denen viel Holz und vielleicht wenig Stein zur Verfügung stand, habe es lange gedauert, bis der Holzbau dem Steinbau gänzlich gewichen sei. Das gilt natürlich für die erst durch Karl d. Gr. zum Christentum bekehrten Lande der Westfalen und Sachsen. Trotzdem erhielten dort die Klöster Fulda, Corvei, Herford, Werden und Essen sehr früh statt der ersten aus Holz bestehenden Wohnungen und Kapellen stattliche Gebäude aus Stein.

Ebenso ging es dort mit den Kathedralen. Freilich erbaute im Jahre 976 Bischof Bruno von Vreden seine Kirche aus Holz, weil Stein ihm fehlte. Doch suchte er diesen Mangel durch Gröfse und Pracht zu ersetzen. Aber bereits 1004 führte sein Nachfolger Bernharius daselbst einen hohen Kirchturm aus Stein auf, welcher allgemeines Aufsehen er-

lapideo sed fossatum sepe munitum, decem fere stadiorum habens spatium in circuitu.

[24]) Nordhoff »Holz- und Steinbau« 71; Schnaase »Geschichte der b. Künste«, 2. Aufl. IV, 368; Otte »Röm. Baukunst« 132.

[25]) Schneider »Der Dom zu Mainz« S. VI Anm. 14 n. 5, S. XLV Anm. 68 n. 3.

[26]) Mon. Germ. SS. XXI, 359.

[27]) Nordhoff 71.

[28]) Niedermayer »Kunstgeschichte der Stadt Würzburg« S. 14 f.; Vita S. Burchardi c. 7, Mabillon, »Acta SS.« III, 1; »Quellenschriften zur Kunstgeschichte« N. Folge IV, 132.

[29]) Mabillon »Annales« IV, 184.

[30]) Schnaase »Geschichte der b. Künste« 2. Aufl. IV, 564.

[31]) Hurter »Geschichte Innocenz III«, IV, 660; Kreuser »Dombriefe« 292; Schnaase a. a. O. IV, 408 Anm.

regte.[32]) Zu Bremen entfernte bereits Bischof Willerik († 837) den von seinem Vorgänger, dem h. Willehard, errichteten hölzernen Dom „von wunderbarer Schönheit“, um ein Münster aus besserem Stoffe aufzumauern.[33]) Die Bischöfe von Münster, Osnabrück und Paderborn besafsen bereits in der ersten Hälfte des IX. Jahrh. aus Stein erbaute Dome. Dafs sie sich für Landkirchen oft mit Holzbauten begnügten, beweist das Vorgehen des Bischofes Benno von Osnabrück. Obgleich dieser nämlich im Steinbau so erfahren war, dafs man ihn nach Speier berief, um die Fundamente des dortigen Domes gegen die Fluten des Rheines zu schützen, errichtete er 1068 auf der Iburg zum Beginn einer Klosterstiftung eine hölzerne Kapelle. Bald folgte freilich eine grofsartige Kirche aus Stein. In Münster errichtete man um 1170 auf dem Platze, wo sich jetzt St. Ludgeri erhebt, eine Kapelle aus Holz, die jedoch einen so kurzen Bestand hatte, dafs bereits 1185 das jetzige Gotteshaus seiner Vollendung entgegenging.[34]) Im Jahre 1394 siedelten Regularkanoniker sich im Bentheimischen zu Frenswegen an, um 1400 erbauten sie eine Holzkirche, 1442 liefsen sie ein steinernes Gotteshaus weihen.

Allerorts taten Klöster und Kapitel, Städte und selbst reichere Dörfer alles, um möglichst bald zu einer aus Stein errichteten Kirche zu gelangen. Sie stellten sich durch eine solche in Gegensatz zu den Heiden, deren Tempel aus Holz waren, schlossen sich der römischen Sitte enger an, legten einen Beweis höherer Bildung ab und schützten sich vor Feuersbrünsten, die um so gefahrdrohender wurden, je mehr Kerzen, Lampen und Rauchfässer man damals bei der Feier des Gottesdienstes verwendete. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht eine freilich erst am Ende des XII. Jahrh. aufgezeichnete Äufserung Reiners von Lüttich, welcher eine römische Kirche des h. Laurentius lobt, weil in ihr weder Wände, noch Balken noch sonst etwas von Holz sei und beifügt: „die Römer fürchten sich vor häufigen Feuersbrünsten und wollten denselben dort keinerlei Nahrung bieten.“[35])

[32]) Thietmari, Chron. II, 21, VII, 22, Mon. Germ. SS. III, 753, 846.

[33]) Adami Gesta Hammaburgensis eccl. pontificum I, 20, cfr. 14; Vita S. Willehadi c. 9. s., Mon. Germ. SS. VII, 293, 291; II, 383.

Eine 690 vom h. Ursmar zu Aldenburg in Flandern gegründete hölzerne Kirche wich erst 1056 einer steinernen,[36]) zu Utrecht trat 950 eine Steinkirche an Stelle der aus Holz errichteten. An hundert Jahre früher (855) weihte Bischof Franko zu Alteneyck an der Maass zwischen Maestricht und Roermond, eine steinerne Kirche, weil die hölzerne in Trümmer zerfallen war.[37]) Zu Egmond bei Harlem erbaute Graf Theodorich I., ein Zeitgenosse Karls des Einfältigen, den Benediktinern ein Kloster aus Holz. Doch wurde dasselbe gleich nachher unter den Augen seines Sohnes Theodorich II. in Stein umgebaut. Wie Holzbauten bei Neugründungen zum Notbehelf errichtet wurden und bald festen Steinbauten weichen mufsten, zeigt in Süddeutschland das von Herzog Tassilo in Österreich gestiftete Kloster Kremsmünster, dessen hölzernes Gotteshaus bald in Stein neu aufgeführt ward.[38]) Lorsch wurde 764 als Holzbau begonnen und zwanzig Jahre später in Stein erneuert.[39])

Zu Lippoldsberg in Hessen setzte man dagegen erst im Jahre 1078 eine steinerne Basilika an die Stelle der hölzernen.[40]) Kirche und Kloster zu Weifsenau bei Ravensburg wurden noch 1145 aus Holz gezimmert. Aber diese Notbauten wichen bereits 1156 besseren.[41]) Auch die hölzerne Kapelle, worin Markgraf Ottokar VII. im Jahre 1158 ein aus dem heiligen Lande mitgebrachtes Marienbild der öffentlichen Verehrung ausstellte, machte bald einer steinernen Platz.[42])

In Merseburg warf ein Sturm eine unter Otto I. errichtete Holzkirche zu Boden.[43]) Erzbischof Umvan († 1029) von Bremen-Ham-

[34]) Nordhoff a. a. O. 82 f.

[35]) Libellus de adventu reliquiarum, Mon. Germ. XX, 580.

[36]) Tractatus de ecclesia S. Petri Aldenburgensi c. 5, 7, 10, Mon. Germ. SS. XV, 2 pag. 868 s.

[37]) De ss. Herlinde et Renilde c. 23, Acta SS. 22 Mart. III, 388.

[38]) De origine monasterii Cremifanensis c. 6, Mon. Germ. SS. XXV, 641.

[39]) Chronicon. Laureshamense, Mon. Germ. SS. XXI, 352.

[40]) Chronicon Lippolisbergense, Mon. Germ. XX, 548.

[41]) Histor. Augiens. 1 s., Mon. Germ. XXIV, 653 s.

[42]) Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission III, 96.

[43]) Adami Gesta Hammaburgensis eccl. pontif. II, 46, Mon. Germ. SS. VII, 322.

burg baute aus dem Holze heidnischer Haine Kirchen, schon sein Nachfolger Bescelinus († 1045) ersetzte aber die wichtigste derselben durch einen Quaderbau.[44]) Die Kapelle Heinrichs IV. auf der Harzburg bei Goslar ward freilich 1074 aus Holz errichtet; der Chronist sagt aber ausdrücklich, dies sei geschehen, weil man Eile gehabt hätte.[45]) Sie würde also bald einer besseren Platz gemacht haben. In Lübeck gründete 1163 der Slavenherzog Heinrich ein Stift, dem er zu Ehren Marias und des h. Nikolaus vorläufig eine Holzkirche gab, welcher später ein festerer Bau folgte.[46])

Auffallend ist, dafs der zu Cöln aus Stein erbaute grofse Dom der karolingischen Periode sich lange mit einem hölzernen Turme begnügen mufste.[47]) Vielleicht wollte die Bürgerschaft ihm aus strategischen Rücksichten keinen festeren zugestehen, weil er dicht bei der alten Stadtmauer auf einem Hügel lag. Erlaubten doch die Ordensritter in Preufsen vielfach ihren Städten nicht den Bau steinerner Türme, deren man sich im Kriege gegen sie hätte bedienen können.[48])

Fafst man alles zusammen, so ergibt sich als ein Grundgesetz der kirchlichen Baukunst der Satz: „Holzbau ist nur der Vorläufer des Steinbaues." Holzkirchen findet man nicht im Zentrum der Kirche, sondern nur in der Peripherie, in den dem Christentum gewonnenen Ländern, als Vorstufe zu festeren Gotteshäusern. Sie verschwinden mit dem Fortschreiten der Kultur vor den in römischer Art aus Ziegeln oder Bruchsteinen, Tuff und Quadern errichteten Kirchen. Ansätze zu einem künstlersich entwickelten Holzstil lassen sich für das Mittelalter in Deutschland und seinen Nachbarländern, abgesehen von Schweden und Norwegen, kaum nachweisen. Sobald Geldmittel und Bildung in höherem Grade vorhanden waren und künstlerische Ausgestaltung einer Kirche oder eines gröfseren Klosters erstrebt wurde, wandte man sich dem in Italien und in allen älteren Kulturländern der Christenheit üblichen Steinbau zu. Die allgemeine, schon durch die Sitten des Alten Bundes und der Heidenwelt geheiligte Gewohnheit, Altäre aus Stein zu errichten, ging ins Christentum über. Bildete aber der Altar naturgemäfs den Kern der Kirche, so drängte er von selbst zur Errichtung von Gotteshäusern aus Stein.

Die in ältern und neuern Kunstgeschichten so häufig gebrachten Darlegungen über die Ausdehnung und Dauer des Holzbaues zu kirchlichem Gebrauche wird man auf ein bescheidenes Mafs herabsetzen müssen. Liebe zur Wahrheit fordert, bei jedem der aus älteren Werken stammenden Nachweise genau zuzusehen, ob es sich wirklich um Holzbauten handelte und zwar um solche, die nicht blofs bei rasch entstandenem Verlangen nach Gründung neuer Kirchen einstweilen dienen sollten, sondern um dauernde und zufriedenstellende Unternehmungen.

Stephan Beissel S. J.

[44]) L. c. II, 68, pag. 331.

[45]) Lambert ad an. 1074, Mon. Germ. SS. V, 211.

[46]) Annales Palidenses 12; Annales Magdeburgenses ad an. 1163, Mon. Germ. SS. XVI, 92, 192.

[47]) Nota s. Petri, Mon. Germ. SS. XVI, 734.

[48]) Otte, »Kunstarchäologie« 5. Aufl. I, 71.

Nachrichten.

Clemens Freiherr von Heereman †.

Am 23. März starb zu Berlin an der Stätte seiner langjährigen, idealen und opferreichen Parlamentstätigkeit der um die Kunstgeschichte seiner Heimatprovinz, wie um die Erhaltung ihrer Denkmäler hochverdiente, den erhabensten Kunstbestrebungen unermüdlich zugewandte, in den weitesten Kreisen hochgeschätzte Edelmann, dem unsere »Zeitschrift für christliche Kunst« Entstehung und fortdauernde Förderung verdankt. Auf seinen Ruf versammelten sich zu Bonn im Sommer 1887 zahlreiche Kunstfreunde, und seinem Einflusse ist es in erster Linie beizumessen, dafs schon bald nachher die Zeitschrift ins Leben treten konnte, als seine Gründung mit besonderem Vertrauen begrüfst und von seiner Fürsorge beständig begleitet. Alljährlich berief er den von ihm geschaffenen »Verein zur Förderung der Zeitschrift« zur Generalversammlung und hier, wie im mündlichen und schriftlichen Verkehr mit dem Herausgeber bewährte sich sein abgewogenes Urteil wie sein weiser Rat, der bei aller Bestimmtheit in den Grundsätzen stets mafsvoll lautete. — Seine »Mitteilungen über Antependien« in Bd. IV, Sp. 73—90 sind aus seinen Spezialstudien hervorgegangen, als deren Frucht schon 1882 sein Werk über »Die ältesten Tafelmalereien Westfalens« erschienen war. An den sinnigen Erzeugnissen der Soester Schule, des Ursprungsortes der frühesten Tafelgemälde, hatten sich seine Kunstanschauungen genährt und geklärt, ihnen die weiche Richtung und den hohen Zug dankend. „Der Weise erwirbt sich unter seinem Volke Ehre: und sein Name wird ewig leben". Eccl. 37, 29.

Schnütgen.

Bücherschau.

Monographien des Kunstgewerbes. VIII. Elfenbeinplastik seit der Renaissance von Christian Scherer. Mit 124 Abbildungen und einer Tafel. (Preis geb. 5 Mk.)

Je ärger bisher die nachmittelalterliche Elfenbeinplastik von der Forschung vernachlässigt wurde, um so wärmer ist diese Studie zu begrüfsen, die als sehr fruchtbar bezeichnet werden darf. Nahezu 300 Künstlernamen hat der Verfasser aufgespürt und zu vielen derselben die Werke nachgewiesen. Sie gehören fast ausschliefslich den drei letzten Jahrhunderten an; denn die eigentliche Renaissance war auf diesem Gebiete, im geradesten Gegensatze zu ihrer Vorzeit, wenig produktiv, auch von minderer Bedeutung. Desto bedeutsamer war die Barockzeit, nicht so sehr in Italien und Frankreich, als in den Niederlanden und Deutschland. Dafs gerade die niederländischen Bildhauer sich wieder dem Elfenbein zuwandten, mag durch dessen leichtere Beschaffung, namentlich aber durch den von Rubens eingeführten dekorativen Stil mit seinem Kultus des Nackten veranlafst sein, für den Struktur und Färbung dasselbe besonders empfehlen. Dieser Umstand hat in Verbindung mit der Vernachlässigung der biblischen und mit der Pflege der mythologischen Stoffe zu dem Vorherrschen der Nacktheiten geführt, die auch in den Illustrationen dieses Buches sich geltend machen. In den Niederlanden traten die vier grofsen Meister Duquesnoy, Opstal, Faid'herbe und van Bossuit in den Vordergrund, in Deutschland: Augsburg, Nürnberg, München, sodann Geifslingen und Ulm, später Wien, auch Dresden, Cassel, Frankfurt, Berlin, Braunschweig, Danzig, und aus allen diesen und noch manchen andern Städten weist der Verfasser Künstler hervorragender Bedeutung in grofser Zahl nach. — Dänemark und Skandinavien wie Spanien liefern geringere Ausbeute, und der Rückgang der Elfenbeinplastik in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh. wird namentlich auf die Blüte der Porzellanplastik zurückgeführt. Erst um die Mitte des XIX. Jahrh. nimmt jene einen neuen Aufschwung, zuerst in Dieppe und Paris, dann auch in Deutschland (Geifslingen, Erbach, Dresden), aber ihre künstlerische Erneuerung, die erst in der allerjüngsten Zeit erfolgte, ist von Belgien ausgegangen, bald nach Frankreich gelangt, endlich nach Deutschland, zunächst nach Dresden; und die Verbindung, in welche Elfenbeinfiguren neuerdings mit Edelmetall gebracht werden, stellt fruchtbare Pflege in Aussicht. — Das Entwicklungsbild, welches in diesem Buche geboten wird, ist neu und fesselnd, der Zusammenhang, in den Altes, Neueres und Neuestes gebracht werden, sehr lehrreich, denn dafs in den »Monographien des Kunstgewerbes« die modernen Schöpfungen nicht losgelöst werden von ihren Vorläufern, wird ihre richtige Würdigung wesentlich erleichtern. R.

Leben und Regel des heiligen Vaters Benediktus. Mit 75 Illustrationen nach Kompositionen der Beuroner Kunstschule. II. Aufl. Herausgegeben von der Abtei Emaus in Prag. (Preis geb. 4,50 Mk.)

Dem Gründer des Benediktinerordens, dem „Begründer des Friedens" ist dieses ernste, aber liebliche Buch geweiht, welches ihn darstellt als gesegnet in seiner Person, in seiner Regel, in seiner Nachkommenschaft, und in dieser dreifachen Hinsicht behandelt ihn das Vorwort, welches ausklingt in einem Hymnus auf das heilige Officium, als das grofse Werk dieser Mönche. Das Leben des hl. Vaters Benediktus vom hl. Papste Gregor dem Grofsen bildet den I. Teil, welcher in 38 Kapiteln wunderbare Begebenheiten aus demselben erzählt. — Der II. Teil enthält die Regel des hl. Vaters Benediktus, die in 73 Kapiteln dargestellt wird. — Teils in Form eigener Tafeln, teils als Textillustrationen erscheinen die 75 Abbildungen, welche zumeist den Wandgemälden von M. Cassino, Emaus und Beuron entnommen, vereinzelt auf Grund besonderer Zeichnungen, das Leben des hl. Benedikt, oder Szenen aus dem Gebets- und Arbeitsleben der Benediktiner schildern, ernste und strenge, aber innige und sinnige Darstellungen mit allerlei Anklängen an die Antike und mit vereinzelten Reminiszenzen an die mittelalterlichen Italiener, die noch am meisten in dem bekannten Kreuzigungsbilde widerhallen. So befremdlich manche sind, sie wirken erbaulich und passen in den Gedankenkreis, den sie illustrieren sollen. Schnütgen.

Jahrbuch der bildenden Kunst 1903. Unter Mitwirkung von Dr. Woldemar von Seidlitz herausgegeben von Max Martersteig. II. Jahrgang. Deutsche Jahrbuch-Gesellschaft m. b. H. Berlin. (Preis 8 Mk.)

Das günstige Votum, welches in Bd. XV., Spalte 383/384 über den I. Jahrgang dieses Jahrbuchs abgegeben werden durfte, verdient in noch höherem Mafse der soeben erschienene II. Jahrgang, der eine noch gröfsere Anzahl von Rubriken bietet, wie die „Baukunst", die „Kunst im Buchgewerbe", „der Kaiser und die Kunst", „Museumswesen und Kunstförderung" u. s. w. auch noch mehr Kunstbeilagen, unter denen mehrere vorzügliche Vierfarbendrucke, Duplex-Autotypien und ganz ausgezeichnete Heliogravüren, dazu 76 Text-Illustrationen. — Die Verzeichnisse, welche dreispaltig gesetzt sind, kommen dem I. Teil an Umfang gleich und zeigen überall die ergänzende und verbessernde Hand, so dafs sie für die Orientierung auf dem Gebiete des Kunstschaffens unserer Tage von grofsem Werte sind, natürlich beständiger Vervollkommnung fähig, zu der es von seiten des höchst betriebsamen Herausgebers an Anregung nicht fehlt. Bei der objektiven vornehmen Haltung dieses Jahrbuchs, bei seinem reichen Inhalt und seiner musterhaften Ausstattung kann ihm der Erfolg nicht fehlen, trotz aller Konkurrenz. R.

Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902 von Paul Clemen. E. A. Seemann, Leipzig 1903. (Preis 4 Mk.)

Dieser erweiterte Sonderdruck aus der »Zeitschrift für bildende Kunst« umfafst 47 Seiten, die mit 45 Abbildungen geschmückt sind, 4 autotypische Tafeln und einem Farbendruck. Die Illustrationen sind geschickt ausgesucht, vortrefflich ausgeführt, und was

an deren Hand vom Verfasser vorgetragen wird, in frappanter Gruppierung, lebendiger Schilderung, ist sehr anregend und instruktiv, so dafs diese literarische Frucht der kunsthistorischen Ausstellung neben der nur etwas knapperen von Renard (im III. Ausstellungsheft der »Rheinlande«, Verlag von Bagel) bis auf weiteres den ersten Platz in Anspruch nehmen darf. Sie will keinen Überblick bieten über die ausgestellten Schätze, sondern blofs die hervorragendsten derselben vorführen, namentlich insoweit sie den beiden westlichen Provinzen entstammen und den vier Gruppen der Plastik (besonders der monumentalen), der Goldschmiedekunst mit dem Email, der Textilkunst und der Monumentalmalerei angehören. Nur die bedeutsamsten Gegenstände dieser Gruppen werden im Zusammenhange besprochen (so dafs also die in der »Zeitschrift für christliche Kunst« abgebildeten und beschriebenen Objekte, in dem vorliegenden Hefte bereits die Zahl von 28 bezw. 45 erreichend, durchweg weniger glänzend, aber doch recht lehrreich, als eine Art von Ergänzung bezeichnet werden dürfen). In reicherem Mafse ist die Literatur herangezogen, als es sonst in solchen Berichten wohl üblich ist, vielleicht in der Absicht, den Fortschritt der Forschung kundzugeben, an welcher der Verfasser sehr nahe beteiligt ist. Mancherlei Aufklärungen hat sie zu verzeichnen, die Anregung geboten zu weiteren Untersuchungen, die von einzelnen Gelehrten fortgeführt und auf die Vergleichsgegenstände in andern Sammlungen ausgedehnt, völlige Klarheit in Aussicht stellen. Die Wandgemälde des X. bis XVI., die plastischen Erzeugnisse des XIII., XIV., XV., die Schmelzwerke des XII., XIII. und XIV. Jahrh. in Rheinland und Westfalen sind von solcher Bedeutung, dafs die Feststellung ihrer Eigenarten, Entwicklungen, Schulen immer dringlicher erscheint, nachdem sie neuerdings so stark in den Vordergrund gezogen sind durch die Ausstellung und durch die von ihr angeregten Berichte, besonders durch den vorliegenden. Schnütgen.

Wiegen-Drucke und Bibliographie der vor 1501 gedruckten Bücher. Katalog CV von Ludwig Rosenthal's Antiquariat in München. Mit 48 Faksimiles.

Dieser 2000 Nummern umfassende, lehrreiche Inkunabeln-Katalog ist streng chronologisch geordnet, indem nach Mafsgabe der Zeit, in der sie sich der Buchdruckerkunst bemächtigt haben, die Länder aufgeführt werden, innerhalb derselben die Städte und in ihnen die Buchdrucker, so dafs hier eine, in dieser lehrreichen Form wohl zuerst versuchte, Entwicklungsreihe dargestellt wird. — An der Spitze marschiert Deutschland und Mainz und als Nr. 1 das Missale speciale von Gutenberg, welches als seine früheste gröfsere, wohl vor 1450 entstandene Leistung in Anspruch genommen ist. Die in Eltvil, Marienthal, Stendal, Zinna entstandenen Drucke sind grofse Seltenheiten, auch manche aus andern europäischen Ländern, wie aus Böhmen, Spanien, Frankreich herrührenden. — Die letzten 40 Nummern sind der Inkunabel-Bibliographie gewidmet, und wie die 5 Register (Drucke nach Hain, Sonstige Drucke, Druckorte, Druckerverzeichnisse, Sachregister) sehr dankenswerte Beigaben, welche den wissenschaftlichen Wert des ungewöhnlich reichhaltigen, prächtig ausgestatteten Katalogs noch erhöhen. Schnütgen.

Die ,,Mittheilungen aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen" bringen im Aarbog **1901** Nr. **13** aus der Feder von B. E. Bendixen eine interessante, von **8** Textbildern illustrierte Beschreibung der dort vorhandenen ,,**13** Trag- oder Prozessionsleuchter". Sie sind den in Norddeutschland seltenen, in Süddeutschland sehr häufig vorkommenden bezw. erhaltenen Holzstäben verwandt, die mit Lichtteller und Kerzendorn, mit Schnitzwerk und Zinnbekrönung, vielfach mit Engel- oder Heiligenfiguren geschmückt, bei Prozessionen getragen zu werden pflegten. Das älteste der hier angeführten Exemplare: Runde Stange mit Kelchkapitäl, auf dem ein als Diakon gekleideter Engel steht, die Säule für den Dorn tragend, dürfte doch für den Schlufs des XIII. Jahrhunderts etwas zu früh datiert sein. Die klassische Zeit für diese Leuchter ist die spätgotische, aus der die Baldachinbekrönung stammt mit der Doppelfigur der hl. Petrus und Olaf. — Die eingehenden Beschreibungen dieser wie der anderen Exemplare zeigen völlige Vertrautheit mit allem, was hierfür in Frage kommt, und neue Beweismomente ergeben sich hier für die nahen Beziehungen, die im Mittelalter zwischen dem norddeutschen und skandinavischen kunstgewerblichen Betrieb obwalteten. S.

Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Professor Dr. Anselm Salzer. Mit 22 vielfarbigen, 14 zweifarbigen, 74 schwarzen Beilagen und über 300 Abbildungen im Text. Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München.

Diese neue Literaturgeschichte (die in 20 Lieferungen à 1 Mk. erscheinen soll) führt sich mit dem Anspruche ein, die deutschen Dichter und ihre Werke vom objektiven Standpunkte katholischer Weltanschauung aus zu beurteilen in einer für die weitesten Kreise verständlichen Form, unter besonderer Berücksichtigung der geschichtlichen Verhältnisse und unter Hervorkehrung der ästhetischen Gesichtspunkte, die auch in reichem Bilderschmuck ihre Illustrierung finden sollen. — Der soeben ausgegebenen I. Lieferung darf der Anfang der Erfüllung des obigen Anspruches bestätigt werden. Den Text (für den der Verfasser durch die Neubearbeitung der Lindemannschen Literaturgeschichte vollkommen legitimiert erscheint), behandelt die I. Periode, von den Anfängen des Germanentums bis auf Karl den Grofsen, und den Anfang der II. Periode, die Althochdeutsche Zeit bis 1050: die Zeit der chorischen Poesie und Spruchdichtung, der Heldendichtung, der hochdeutschen Lautverschiebung, des christlich lateinischen Kultur-Einflusses auf die deutsche Sprache, der karolingischen Renaissance. — Die auf der Höhe der technischen Leistungen stehenden Illustrationen (Initialen, Schriftproben, Denkmäler u. s. w.) schliefsen sich in durchaus selbständiger zutreffender Auswahl dem Texte an, und die farbigen Beilagen zeigen diesmal den Sängerkrieg auf der Wartburg aus der Würzburger Liederhandschrift, das Porträt Webers, das Titelblatt von Judas der Erzschelm 1686). — Das neue, schon lange ersehnte Werk darf also mit Vertrauen aufgenommen werden. T.

Abhandlungen.

Die St. Markuskapelle in Altenberg.

(Mit 6 Abbildungen.)



obald der junge Lenz in dem anmutigen Dhünntale Feld und Wald in neues Grün kleidet, durchstreifen es bald die Wanderer aus Stadt und Land. Der Meisten Wegziel ist Altenberg mit seiner stolzen Abteikirche, dieser Perle frühgotischer Baukunst, deren Meister hervorgegangen ist aus der Kölner Dombauhütte. Bildete sein Werk bis vor kurzem die einzige Sehenswürdigkeit des Ortes, so ist unweit des bergischen Domes nunmehr eine ältere Schöpfung mittelalterlicher Kunst als solche in erneuter Schönheit erstanden: Die St. Markuskapelle. Verwittert und dem Verfall nahe stand sie da, verwahrlost und von schonungslosen Händen ihres Schmuckes beraubt, von den meisten Besuchern Altenbergs unbeachtet. Jetzt zeigt sie sich ihnen nach pietätvoller Wiederherstellung als ein edles Baudenkmal des Übergangstiles, das der Frommsinn der Vorfahren geschaffen hat und an welches sich manche geschichtliche Erinnerung knüpft.

Die Kapelle ist das älteste und einzige noch erhaltene Bauwerk aus der ersten Zeit der ehemals so berühmten Cisterzienserabtei Altenberg. Bei dem gänzlichen Mangel an urkundlichen Nachrichten über die Entstehungszeit dieses Gotteshauses sind wir für die Bestimmung derselben lediglich auf die Formen des Bauwerkes und die Überlieferung angewiesen, wie denn auch der Name St. Markuskapelle bezw. die dedicatio ad sanctum Marcum nur in der letzteren begründet ist. Montanus-Zuccalmaglio, der abgesehen von vielen andern Notwendigen eines wahren Geschichtsforschers auch die Quellenangabe für seine Behauptungen gar sehr vermissen läfst, berichtet, dafs die im Jahre 1133 zur Klostergründung nach Altenberg entsandten Mönche aus Morimond bereits eine Kapelle, eben unsere St. Markuskapelle, im Dhünntale vorgefunden hätten. Allerdings lassen sich auf Grund der im Laufe der nun beendeten Wiederherstellungsarbeiten gemachten Entdeckungen und Beobachtungen zwei Bauperioden mit Sicherheit nachweisen. In der ältern Zeit war das Kirchlein ein ganz schlichtes, niedriges und ungewölbtes Gebäude; seine jetzige Gestalt erhielt es im ersten Drittel des XIII. Jahrh. durchweg in den Formen des reinen Übergangstiles, von seltener Frische und Feinheit der Durchführung. Der Grundrifs der einschiffigen Kapelle, mit einem Chorabschlufs aus drei Seiten des regulären Sechseckes gebildet, hat beschränkte Abmessungen: äufsere Länge 10,82 *m*, Breite 7,49 *m*; innere Länge 8,90 *m*, Breite 5,59 *m*, die Höhe bis zum Gewölbescheitel beträgt 6,65 *m* (Abb. 1 u. 2). Das Äufsere ist schmucklos gehalten; die Umfassungsmauern aus weifs gefugtem Bruchsteinwerk sind entsprechend der inneren Teilung, nur durch schwache Tuffsteinlisenen gegliedert, welche, oben durch eine horizontale, aus demselben Material hergestellte Auskragung friesartig miteinander verbunden, auf einer Sockelschräge sich erheben. Unterhalb des mit einem Glockentürmchen bekrönten Daches bildet ein kräftiges Werksteingesims den Abschlufs der Aufsenmauern.

Die sehr schlanken Fenster des Chorabschlusses haben eine stumpf spitzbogige Überwölbung, als Umrahmung der Leibungen runde Wulste, welche an den Kämpfern wie auch im Scheitel durch Ringe unterbrochen werden, und auf seitlich abgeplatteten Kugelflächen fufsen. Ein gleiches, aber ringloses Profil umgibt das sechsteilige Rundfenster in der Nordwand.

Der unmittelbar über den Fenstern rings um das Gotteshaus sich hinziehende Fries von 41 gedrückten Spitzbögen trat erst zu Tage, als bei den Wiederherstellungsarbeiten das Äufsere von einer alles überziehenden dicken Putzschicht befreit wurde. Er gibt Anhalt für den ersten Zustand der Kapelle, denn es dürfte wohl zweifellos sein, dafs die ursprünglich flache Holzdecke des Innern in ungefährer Höhe dieser Bogenarchitektur gelegen hat, und letztere das Hauptgesims aufnahm. Der Fortfall desselben und die Höherführung der Aufsenmauern, wie sie jetzt vorhanden, geschah

anlässig der spätern Einwölbung, lediglich aus konstruktiven Rücksichten.

Im Gegensatz zur einfachen äufseren Erscheinung bietet das Innere der Kapelle einen wahrhaft überraschenden Reichtum an architektonischem und malerischem Schmuck. (Abb. 3 u. 4.) Der ganze Raum, welcher vortreffliche Verhältnisse besitzt, ist überspannt von zierlichen Kreuzgewölben in zwei Jochen, die durch einen schmalen, mit zwei Rundstäben profilierten Gurt wirkungsvoll getrennt werden. Das Rippenwerk, welches im Profil einen Birnstab, begleitet von einem Paar dünner Rundstäbe zeigt, setzt auf sechs einzelnen Säulen, der Gurt auf zwei dreifach gekuppelten Säulenbündeln auf. Die tragenden Teile sind in Gliederung und Material von besonderer Schönheit und künstlerischer Vollendung. Über den Eckblattbasen steigen die aus schwarzem Schiefermarmor gefertigten, und mit äufserst fein profilierten Teilungsringen versehenen Schäfte empor, bekrönt von schlichten aber reizenden Knospenkapitellchen. Den Übergang zu den Rippen vermittelt eine kräftig profilierte Deckplatte.

Die in das Innere hineingezogenen Gewölbewiderlager schaffen Nischen, welche ebenso wie die in denselben angebrachten, von Rundstäben eingefafsten Fenster, im Spitzbogen geschlossen sind.

Sehr interessant ist die Technik bei der Gestaltung aller Gliederungen und Profile. Der Kern derselben besteht nämlich aus nur roh bearbeiteten Tuffsteinen, während die eigentliche Form durch einen nach dem Versetzen der Werkstücke aufgebrachten sehr festen und glatten Putz hergestellt ist, der den Untergrund für die Malerei abgab, in welcher die kunstgeschichtlich hohe Bedeutung unserer Kapelle begründet ist, als ein seltenes Beispiel einheitlich durchgeführter farbiger Innendekoration aus dem XIII. Jahrh., wie es in dieser Vollständigkeit nur in der malerischen Ausschmückung der Taufkapelle von St. Gereon in Köln noch zu finden ist. Zwar haben die Malereien durch mehrfache Übertünchung und durch die Benutzung der Kapelle als Trockenkammer gelitten, aber immerhin waren nach Beseitigung der Kalkschichten die Umrifslinien



Abb. 1.

wie auch die einzelnen Farben noch so deutlich zu erkennen, dafs einer getreuen Wiederherstellung keine allzugrofsen Schwierigkeiten entgegenstanden. (Abbild. 5.)

Die vorherrschenden Töne sind weifs und gelb. Erstere Farbe zeigen die Wände und etwas ins Grau übergehend die Gewölbekappen, welche durch kleine sechsteilige Sterne belebt werden, deren Formen und Farben auf zweierlei im Laufe der Zeit stattgefundene Ausführungen schliefsen lassen. Abgesehen von den Säulenschäften in ihrer schwarzgrauen, dem Schiefermarmor eigenen Farbe, ist alles Ornament der tragenden Teile ockergelb, in blauer, roter und grüner Musterung, aber ausgesprochen dahingehend, dafs dieselbe auf viereckigen Gliederungen eckig, auf runden in gebogenen Formen auftritt, mit teils schwarzen, teils weifsen Umrifslinien. Ausnahme bilden die starken Wandpfeiler in ihrer bunten, in den Farben sogar etwas krassen Marmorimitation. Grün gefärbt sind die Gewölberippen in ihren Birnstäben mit rot und gelben Begleitstreifen, in gleicher Farbe die Gurte nach Schichten geteilt, die Fugen durch ein schwarzweifses Linienpaar hervorgehoben. Die Rundstäbe der Fenster weisen rot- und grün-weifs marmorierte Behandlung, die seitlich verbleibenden Wandflächen eine Rosettenverzierung, die Fensterleibungen gut gezeichnetes Rankenornament auf; bemerkenswerte Ausnahme bildet das Mittelfenster, wo an seine Stelle eine einfache rote und gelbe Quaderung tritt, offenbar um einen wirksamen Gegensatz zu der reichen Bemalung der Wand zu schaffen.

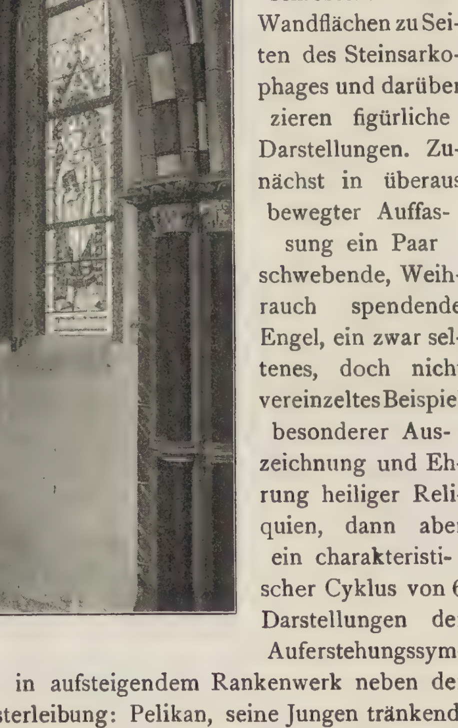
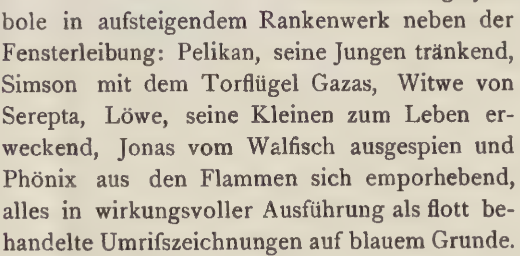


Abb. 5.

In ihr fand sich unter der Fensterschräge eingemauert das Überbleibsel eines sargförmig gestalteten Reliquiars aus Stein, bestehend aus einem 49 *cm* breiten, 27 *cm* hohen Unterteil mit 22,5 *cm* breiter, 21,5 *cm* hoher Mittelöffnung und einem trapezförmigen 49,5 *cm* breiten, 27 *cm* hohen Deckel; das Ganze hat in seiner ursprünglichen Form, die später durch Änderung des Wandputzes verkümmert wurde, sich auf die Mensa des jetzt verschwundenen Altars aufgesetzt. Der zur Aufnahme der Reliquien bestimmte mittlere, jetzt 13,5 *cm* tiefe Raum war aller Wahrscheinlichkeit nach durch ein zierliches Gitter verschlossen. Die Wandflächen zu Seiten des Steinsarkophages und darüber zieren figürliche Darstellungen. Zunächst in überaus bewegter Auffassung ein Paar schwebende, Weihrauch spendende Engel, ein zwar seltenes, doch nicht vereinzeltes Beispiel besonderer Auszeichnung und Ehrung heiliger Reliquien, dann aber ein charakteristischer Cyklus von 6 Darstellungen der Auferstehungssymbole in aufsteigendem Rankenwerk neben der Fensterleibung: Pelikan, seine Jungen tränkend, Simson mit dem Torflügel Gazas, Witwe von Serepta, Löwe, seine Kleinen zum Leben erweckend, Jonas vom Walfisch ausgespien und Phönix aus den Flammen sich emporhebend, alles in wirkungsvoller Ausführung als flott behandelte Umrifszeichnungen auf blauem Grunde.



Neben den wohl erhaltenen 12 alten Konsekrationskreuzen in Scheibenform bietet noch besonderes Interesse eine den ganzen oberen Teil der Westwand ausfüllende Darstellung der Krönung Mariä. (Abb. 6.) Auf einem breiten Throne

sitzen der Heiland und zu seiner Rechten die Gottesmutter. Ersterer, eine majestätische, mit weifsem, geschürzten Gewande und blauem Mantel bekleidete Gestalt, trägt auf dem von einem Kreuznimbus umzogenen Haupte ein Diadem mit Lilienverzierung, in der Linken ein in ebensolche endigendes Scepter, während die Rechte die Jungfrau krönt. Sie ist in weifsem Gewand und rotem Mantel dargestellt, in ihrer ganzen demütig frommen Haltung und im Ausdruck ihrer Züge von zarter, lieblicher Anmut. Der auf drei Stufen erhöhte Thron hat die Form einer Bank mit hoher Rücklehne. Letztere ist zwischen zwei durch Lilienkreuze bekrönte Säulchen eingezogen und in flachen, mit Knöpfen besetzten Bogen abgeschlossen. Das Untergestell zeigt in der scharfen Profilierung und Befestigungsweise die Konstruktion mittelalterlichen Gestühles. Der Thron ist vollständig bedeckt von einem lang herabhängenden, mit kleinen Kreuzchen gemusterten Dorsale, unter welchem das wulstartige Sitzkissen seitlich sichtbar ist. Durch die sichere Zeichnung und Charakterisierung der Figuren, sowie durch den leichten und fliefsenden Faltenwurf der Gewandung beweist das Gemälde eine vorgeschrittene Entwicklung der Kunst, und kann wohl als das Werk eines hervorragenden Meisters aus der Frühzeit der Gotik angesehen werden. Zu seiner Ergänzung und Erneuerung spendete der Verein der Altertumsfreunde in Köln einen namhaften Beitrag.

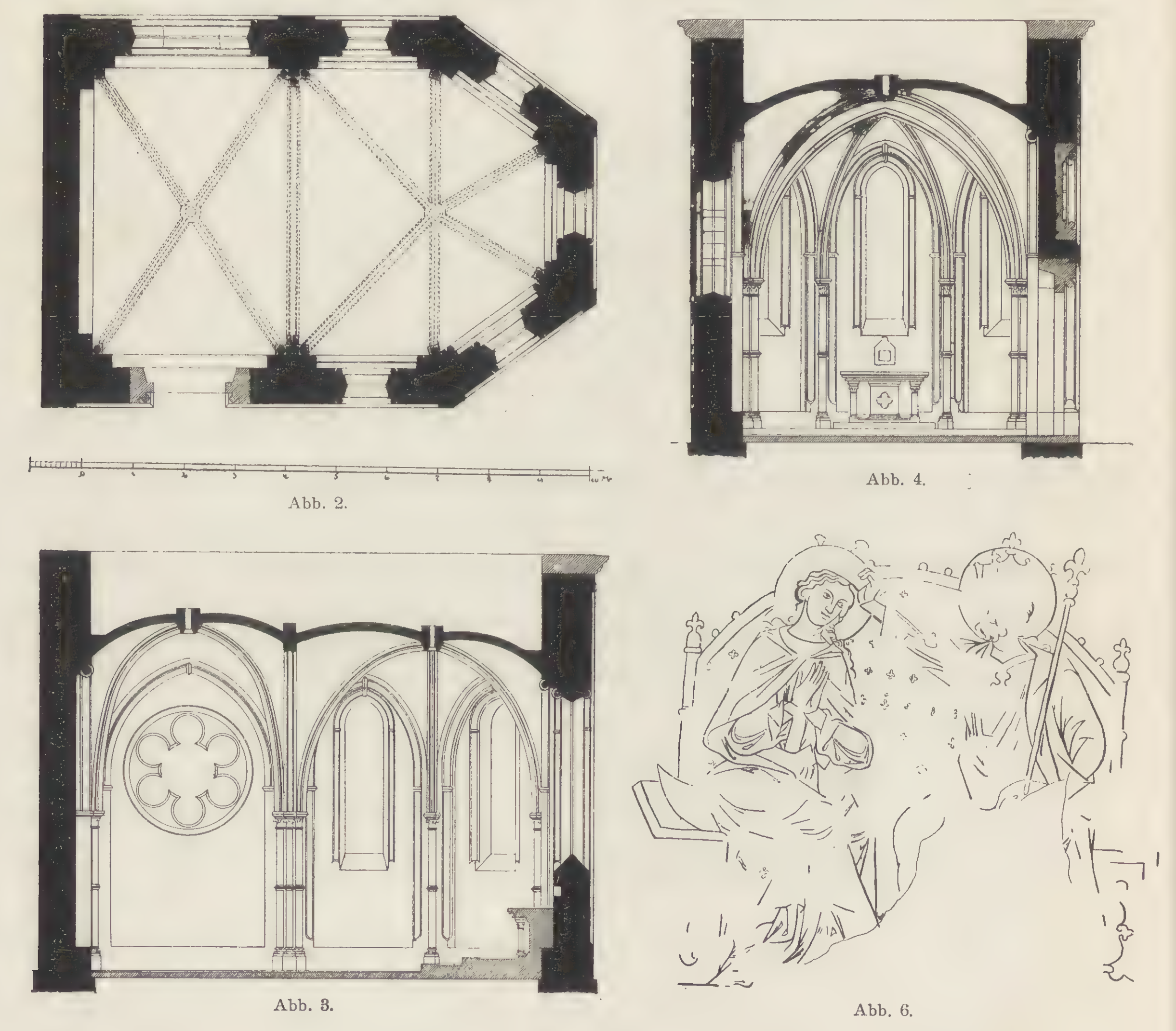


Abb. 2.

Abb. 4.

Abb. 3.

Abb. 6.

Die Wiederherstellungsarbeiten an der Kapelle, welche Königl. Baurat Heimann aus Köln leitete, erstreckten sich auf die Beseitigung alten Schuttes in dem Innern und der

Umgebung, die Entfernung des späteren äufsern Wandputzes, Sicherung des Baubestandes, Ersatz fehlender Gliederungen, die Erneuerung des Daches und die Herstellung einer stilgerechten Tür, welche, teils schwierige Arbeiten durch Architekt W. Breidenbach in Hückeswagen und Bildhauer Kribben in Köln bewerkstelligt wurden, schliefslich auf die sorgsame Aufdeckung der alten Wandmalereien und deren pietätvolle Auffrischung, welch' letztere der Maler Anton Bardenhewer aus Köln mit grofsem Geschick und Verständnifs zur Ausführung brachte. Eine zum ganzen malerischen Innenschmuck stimmende Verglasung der Fenster fertigte, nach Zeichnung und Technik gleich hervorragend, die Kunstwerkstätte von Schneiders & Schmolz in Köln-Lindenthal. Die Darstellungen der sieben Schmerzen Mariä in dem der Eingangstür gegenüber befindlichen Rundfenster passen sich der Form desselben nach den einzelnen Gruppen vortrefflich ein, während die fünf Fenster des Chorabschlusses figürliche Einzeldarstellungen in architektonischer Umrahmung enthalten, welche in ihrer Krönung sich von hellem Teppichmuster abheben. Das Mittelfenster zeigt die Majestas domini, die Folge zur Linken Maria und St. Bernard, zur Rechten den Vorläufer des Herrn und St. Engelbert. Wie an dem Wandgemälde der Krönung Mariä, so ist auch bei diesen Figuren und der ihr zugehörigen Architektur der frühgotische Stil zur Anwendung gebracht. Die Farbenskala der Glasmalereien ist eine wohl abgewogene, nicht umfangreiche, aber sehr ansprechende. Der Fufsboden besteht aus einfachem roten, reliefartig gemusterten Tonplattenbelage. Der kleine romanische Altar, in dessen stipes das Mosaikbild des hl. Markus erscheint, harrt noch der weiteren Ausschmückung in Verbindung mit dem Reliquiar in der Fensternische.

Die einheitlich durchgeführte Dekoration an Fufsboden, Wänden, Gewölben und Fenstern vereinigt sich zu einem überaus harmonischen wirkungsvollen Ganzen, wie in den Tagen des Mittelalters.

Was war nun die Veranlassung zu der einstigen glanzvollen Ausschmückung der St. Markuskapelle? Der oben beschriebene Steinsarg mit seiner reichen malerischen Umgebung legt wohl den Gedanken nahe, das Kirchlein als die Aufbewahrungsstätte einer hochverehrten Reliquie anzusprechen. Im Jahre 1225 wurde die Leiche des von seinem Neffen, dem Isenburger, erschlagenen Erzbischofs Engelbert im Konvent zu Altenberg aufgebahrt, um von hier nach Köln gebracht zu werden; Herz und Eingeweide des Martyrers verblieben dem Kloster. Sollte nun nicht vielleicht der Wunsch, ihnen eine würdige Stätte zu schaffen, den Umbau und die herrliche Ausmalung der Kapelle veranlafst haben? Nach den Berichten des Chronisten geschahen an der Leiche des Ermordeten viele Zeichen und Wunder, und diese Berichte beweisen jedenfalls die grofse Verehrung, die den Reliquien gezollt wurde. Das Kloster Altenberg aber hatte noch besondere Verpflichtungen zur Dankbarkeit gegen den grofsen Mann, und zur liebevollsten Ehrung seines Andenkens. Er entstammte dem Geschlechte der Grafen von Berg, der Gründer und treuen Beschützer des Cisterzienser-Konventes. In den Tagen seiner Macht und seines Glanzes weilte der Erzbischof sehr häufig in dem stillen, weltabgeschiedenen Kloster und vergalt ihm die Gastfreundschaft mit reicher Freigebigkeit. Zudem war Engelbert der Liebling des bergischen Volkes, weil er, abgesehen von seiner nahen Verwandtschaft mit den regierenden Fürsten, mit kraftvollem und doch mildem Regimente überall Frieden, Ordnung und Wohlstand verbreitete. Somit dürfte die Vermutung, dafs die Mönche von Altenberg ihrem heiligen Freunde und mächtigen Gönner in unserer Kapelle, deren Umbau demgemäfs in die Zeit von 1225 bis 1230 zu setzen wäre, ein Monument der Dankbarkeit und der Verehrung errichtet haben, wenigstens einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit gewinnen. Die intestina Sancti Engelberti waren in späterer Zeit im Chor des Altenberger Domes beigesetzt und ruhten dort, in einer Bleikapsel eingeschlossen, unter einer schwarzen Marmorplatte vor der Mitte des Hochaltares. Als im Jahre 1847 die Wiederherstellungsarbeiten im Dome ihren Anfang nahmen, wurden diese Reliquien des hl. Engelbert in die Pfarrkirche zu Odenthal verbracht, wo man sie zur Zeit noch aufbewahrt. Jedoch darf man wohl der zuversichtlichen Hoffnung Ausdruck geben, dafs dieselben, nachdem nunmehr die Kapelle durch die Güte ihres Eigentümers, des Herrn Reichsgrafen Ferdinand Wolff-Metternich, ausschliefslich der katholischen Gemeinde für ewige Zeiten zur gottesdienstlichen Benutzung überwiesen

ist, in das altehrwürdige Heiligtum demnächst übertragen werden und dann das Herz des gewaltigen Gotteshelden an jenem Orte wiederum in ungestörtem Frieden und zu frommer Verehrung ruhen möge, wo es im Leben so oft Erholung suchte von den Mühen und Sorgen des Hirtenamtes, neue Begeisterung sammelte für seine grofsen und weitschauenden Pläne, wo es im Tode seine erste Ruhe und seine erste Verherrlichung gefunden hat.

Zur würdigen Wiederherstellung der Kapelle in alter Pracht war vor Jahren schon ein kleiner Kreis von Kunstfreunden unter dem Namen St. Markusverein zusammengetreten, welcher sich zur Aufgabe setzte, die ca. 16000 M. betragende Bausumme zu beschaffen und neue Gönner für das Werk zu gewinnen. Der Verein hat zwar schon jetzt namhafte Erfolge zu verzeichnen; aber trotz seiner Bemühungen, trotz der Opferfreudigkeit der Altenberger Gemeinde und des Eifers ihrer Seelsorger, der Herren Rektoren Heynen, Grüters und Mostert, sowie der von der Provinz gewährten Beihülfe von 6000 M. bleiben doch noch Mittel aufzubringen, um die innere Ausstattung würdig zu gestalten. Wir glauben daher unsere Ausführungen schliefsen zu sollen mit der herzlichen Bitte an alle Freunde der farbenfrohen, fromminnigen mittelalterlichen Architektur und Malerei ein Scherflein beizusteuern, damit die St. Markuskapelle, dieses langvergessene Denkmal der Vergangenheit recht bald wieder Gott zur Ehr', der Kunst zur Lehr' in erneutem Glanze sich der Gegenwart zeigen möge!

Lic. Grüters, Mülheim a. Rh.
Baurat Heimann, Köln.

Straufs und Kranich als Attribute der Gerechtigkeit.



Als ich vor einigen Jahren eine Abhandlung über die Rechtssitte des Stabbrechens schrieb, sammelte ich Fälle, in denen die Justitia den Stab bricht. Das Ergebnis war in dieser Hinsicht sehr gering. Aber unter den vielen Darstellungen der Gerechtigkeit, die ich bei dieser Gelegenheit durchmusterte, fielen mir einige auf, bei denen Straufs oder Kranich als Attribut verwendet waren. Sie waren bisher wenig beachtet. Und über die Bedeutung waren höchst abenteuerliche Meinungen geäufsert. So entstand der vorliegende Aufsatz.

I.

Die Fälle, in denen der Straufs als Attribut der Justitia erscheint, sind nicht zahlreich. Nur fünf können hier nachgewiesen werden.

1. Weitaus am bekanntesten ist die Verwendung dieses seltsamen Attributs im Konstantinssaal des Vatikans in Rom. In der Gruppe des Papstes Urban I. hat Giulio Romano davon Gebrauch gemacht.

2. Ebenso sehen wir einen Straufs neben der Justitia am Grabmal des Papstes Hadrians VI. im Chor der Kirche S. Maria dell' Anima zu Rom.[1]) Tribolo hat die allegorischen Figuren daran verfertigt.

3. Ein Beispiel aus dem XVII. Jahrh. bietet eine Statue aus Stuck in der Kirche S. Niccolò[2]) in Rom.

4. Ferner befindet sich eine Statue der Gerechtigkeit mit dem Straufs als Attribut an der Rückwand des Hochaltars in der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini[3]) zu Rom.

5. Endlich begegnet man einer solchen Zusammenstellung von Straufs und Gerechtigkeit in dem Fresko, das die Wölbung des früheren Sprechsaals der Minimen in der Kirche S. Trinità de' Monti[4]) in Rom schmückt.

Neben diesen fünf Hauptbeispielen ist zunächst auf Ripas Iconologie hinzuweisen. In verschiedenen Ausgaben[5]) derselben finden sich elende Holzschnitte, auf denen der Justitia ein Straufs beigegeben ist. Nicht die Bilder, sondern der Text sind hier die Hauptsache. Bei der Erklärung werden wir darauf zurückkommen.

Daneben sind nur noch die Symbola divina et humana von Jac. Typotius[6]) zu nennen. Unter den Symbola sanctae crucis gehört eine Darstellung hierher, wenn es sich bei ihr auch nicht um eine Personifizierung der Gerechtigkeit handelt. Auf fol. 5 (IV. hierogr. gem.)

---

[1]) Burckhardt »Cicerone« II, 1. 2. (1898), p. 137. »Revue de l'art chrétien« VIII, (1864) p. 45.

[2]) St. Nic. „des Lorrains", »Revue de l'art chrétien« VIII, p. 44 f.

[3]) »Revue de l'art chrétien« VII, (1863) p. 431 f.

[4]) »Revue« VII, p. 498 ff.

[5]) z. B. ed. Ven. (1669) p. 246.

[6]) (Prag 1601.)

nämlich ist vor einem Palmbaum, von dem rechts ein Rutenbündel mit Beil herabhängt, ein Straufs abgebildet; und ein Band darüber trägt die Inschrift: *IVSTITIA.* Von Bedeutung sind die Worte des Titelblattes: „Ex musaeo Octavii de Strada civis Romani", an deren Stelle auf dem Titelblatte zum zweiten Bande[7]) noch vollständiger bemerkt ist: „Ex museo Octauii de Strade civis Romani simbola desumpta sunt." Die Kupferstiche sind von Aegidius Sadeler.

Die sämtlichen Beispiele, die wir hier nennen konnten, weisen nach Italien, gröfstenteils nach Rom. Keins scheint jenseit des XVI. Jahrh. entstanden zu sein.[8])

Erklärungen dieses merkwürdigen Attributs sind wiederholt versucht worden.

Barbier de Montault hat das Verdienst, zuerst in neuerer Zeit wieder auf das Vorkommen des Straufs' neben der Justitia aufmerksam gemacht zu haben. Mehrere der vorher genannten Beispiele sind durch ihn ans Licht gezogen worden. Aber das Rätsel selbst hat er nicht gelöst.

In der Revue de l'art chrétien[9]) vom Jahre 1863 verzichtete er auf jede Deutung. Er begnügte sich festzustellen, dafs in den Bestiarien des Mittelalters der Straufs nicht Sinnbild der Gerechtigkeit, sondern einer anderen Tugend sei. Denn dort heifse es: „Li ostriche est example del home qui vit en carité est es pacious et humles, et soffrans et pitious." Aufserdem bemerkte er nur noch, dafs man auch aus den Formulae minores S. Eucherii nicht klüger werde; denn sie machten aus dem Straufs ein Symbol des Philosophen und Ketzers, — eine Auffassung übrigens, die er bei zahlreichen Kirchenvätern hätte finden können. Denselben negativen Standpunkt vertritt er im Jahre 1890 in seinem Traité d'iconographie chrétienne[10]): die Bestiarien geben keinen Aufschlufs.

Dagegen hat Barbier de Montault ein Jahr zuvor im zweiten Bande seiner Oeuvres complètes[11]) eine positive Vermutung gewagt.

In der Liturgie kommen die Worte vor: „Vere dignum et justum est, aequum et salutare, Te quidem, Domine, omni tempore, sed in hoc potissimum gloriosius praedicare." Nach Jesaias 43, 20 kommt es aber gerade dem Straufs zu, Gott für seine Wohltaten zu preisen: „Glorificabit me bestia agri, dracones et struthiones: quia dedi in deserto aquas, flumina in invio, ut darem potum populo meo, electo meo." Diese beiden Stellen, sagt Barbier, hat man in Beziehung gesetzt, als man den Straufs der Justitia als Attribut gab, oder ich weifs nicht, warum man es tat.

Die Vorbehalte, die Barbier seiner Erklärung beifügt, sind nur zu sehr am Platz. Weil es „recht und würdig" ist, den Herrn zu preisen und weil die Tiere des Feldes, Drachen und Straufse den Herrn preisen sollen, darum soll der Straufs Attribut der Gerechtigkeit geworden sein? Als ob auch nur mit dem Worte „justum" die spezielle Tugend der Gerechtigkeit gemeint wäre! Einer Widerlegung bedarf diese Erklärung nicht, sie ist schlimmer als gar keine.

Ähnlich steht es mit der Meinung, die Grimouard de St. Laurent[12]) 1873 geäufsert hat. Ihm scheint es Barbier gegenüber doch nicht ausgeschlossen, dafs das Attribut auf die Bestiarien zurückzuführen ist. An einer Stelle derselben[13]) werde gesagt: Wie die blofse Sonnenwärme die Eier des Straufs' zum Aufspringen bringt, so wird die Seele des Christen im Leben durch die Sonne der Gerechtigkeit gehegt und gehütet; und wie der Straufs seine Eier einfach der Sorge der Vorsehung überläfst, schickt es sich

A homê que Deu fist resnable
Et connaissant et entendable
D'oublier les choses terrestres
Pur aveir les gloires celestes.

„L'autruche", meint Grimouard, „impliquerait donc l'idée de justice, dans le sens de ce qui est dû à Dieu même." Er findet es überraschend, dafs der christliche Gedanke in der Zeit der Renaissance zu dieser Höhe sich emporgeschwungen hat. Er ist geneigt, Raffael für den Vater unseres neuen Attributs zu erklären; denn er rechnet mit der Möglichkeit, dafs die Justitia des Konstantin-Saals von ihm gemalt sei.

Auch diese Erklärung bringt uns dem Verständnis auch nicht einen Schritt näher. Es

[7]) (Prag 1602.)

[8]) Barbier de Montault »Traité d'iconographie chrétienne« I. (1890) p. 221.

[9]) VII, p. 500, n. 1.

[10]) I, p. 221.

[11]) II, (1889) p. 53, n. 1.

[12]) »Guide de l'art chrétien« III, p. 457 f.

[13]) cf. »Mélanges d'archéologie« ed. Cahier et Martin II, (1851) p. 197.

macht erhebliche Mühe, mit den Worten Grimouards einen verständigen Sinn zu verbinden. Er hat sich offenbar zu seinen wunderlichen Behauptungen nur durch die rein äufserliche Tatsache verleiten lassen, dafs in jener Stelle der Bestiarien ziemlich dicht nebeneinander das Wort „Gerechtigkeit" und das Wort „Straufs" vorkommt.

Noch viel auffälliger als diese fehlgeschlagenen Versuche Barbiers und Grimouards aber ist die Tatsache, dafs auch in früheren Jahrhunderten offenbar Unklarheit über die Bedeutung des Attributs geherrscht hat. So sagt z. B. Typotius[14]) in seiner Erklärung zu jenem Symbolum sanctae crucis: „ . . . injustitiae [adversatur]. Struthiocamelus documento est . . . Quid enim ineptius, quam tecto capite, molem illam corporis nudare hosti? Et assequitur, currentem licet, sagitta". Hier scheint der Straufs überhaupt nicht als Attribut der Gerechtigkeit aufgefafst zu sein, obwohl es in jener Zeichnung ohne Frage der Fall ist.

Und höchst seltsam lautet auch die Erklärung in Ripas Ikonologie, in der Ausgabe von 1618.[15]) Er sagt: „Per lo struzzo s'impara, che le cose, che vēgono in giuditio, per intricate, che sieno, non si deue mancare di strigarle, ed isnodarle, senza perdonare à fatica alcuna, con anima patiente, come lo struzzo digerisce il ferro, ancorche sia durissima materia, come raccontano molti scrittori." Also die Verdauungskraft des Straufs', die selbst bei dem härtesten Eisen nicht versagt, stellt Ripa der Unermüdlichkeit des Richters an die Seite, der selbst die intrikatesten Rechtsfälle entwirren, „verdauen" mufs. Und diese Ideenassociation zwischen den Talenten eines gerechten Richters und den Kräften eines Straufsenmagens soll dazu den Anlafs gegeben haben, der Gerechtigkeit den Straufs als Attribut zu geben!

Diese Erklärung steht ebenso in der Ausgabe von Ripas Ikonologie, welche Castellini 1669[16]) veranstaltete. Aber hier ist ein Satz hinzugefügt, der vollste Beachtung verdient: „Le suo penne", heifst es vom Straufs, „perche sono tutte vguali significano la Giustizia, e l'equità verso tutti."

Diese Behauptung, dafs die Straufsenfedern, weil sie durchweg untereinander gleich seien, die Gerechtigkeit bezeichnen, führt uns in das alte Aegypten zurück.

Den alten Aegyptern hat die Straufsenfeder in der Tat als Symbol der Gerechtigkeit und Wahrheit gedient.[17]) Die aegyptische Göttin der Gerechtigkeit hatte daher das Attribut der Straufsenfeder.

Der Zeit des Humanismus, um die es sich für uns handelt, war diese Tatsache bekannt und geläufig. Sie war ihr durch die vielgelesene Schrift des Horapollo[18]) über die »Hieroglyphen« vermittelt. Bei ihm heifst es von den Aegyptern: „*Ἄνθρωπον ἴσως πᾶσι τὸ δίκαιον ἀπονέμοντα βουλόμενοι σημῆναι, στρουθοκαμήλου πτερὸν γράφουσι· τοῦτο γὰρ τὸ ζῶον πανταχόθεν ἴσα ἔχει τὰ πτερευγώματα παρὰ τὰ τῶν ἄλλων.*" Ganz gleich, ob der hier am Schlufs angegebene Grund stichhaltig ist oder nicht: das Symbol der Straufsenfeder zur Bezeichnung der Gerechtigkeit war dem XVI. oder XVII. Jahrh. nichts Fremdes.

Pierius Valerianus nimmt in seinen Hieroglyphica[19]) hierbei ausdrücklich auf Horapollo[20]) Bezug. Es ist ihm sogar bekannt, dafs die Verbreitung des Sinnbilds der Straufsenfeder sich schon im Altertum nicht auf Aegypten beschränkte. Er erzählt von einer Münze, die er in Bologna bei Johannes Achillinus gesehen hat: „cujus inscriptio, Ti. Caesar Divi Avg. F. Avg. P. M. Tr. Pot. XXIIII. Ibi enim pennae huiusmodi in quodam serto sitae sunt supra frontem sigilli, cui subiecta est inscriptio, Ivstitia." Und er erzählt ferner von einer zweiten Münze, die er bei Alexander Calcinius in Bologna gesehen hat: „solum Justitiae caput in numo est, cum eodem pennarum gestamine, iisdem literis, quippe, Jvstitia." Offenbar handelt es sich auch im zweiten Fall um eine aus dem Altertum stammende Münze. Beide Male dienen Straufsenfedern als Sinnbild der Gerechtigkeit.

Damit haben wir endlich festen Boden unter den Füfsen gewonnen. Wenn die Straufsfeder nach einer dem Beginn der Neuzeit bekannten Vorstellung des Altertums Sinnbild der Gerechtigkeit war, so wird es bereits

[14]) Isagoge fol. IIIb.

[15]) p. 221.

[16]) Ven. (1669) p. 246.

[17]) Vgl. z. B. Duncker »Gesch. d. Altertums« I[4] (1874) p. 61. Winckelmann »Versuch einer Allegorie« (1766) p. 5 f.

[18]) Ed. Leemans Amstel. (1835) p. 113.

[19]) Ed. Colon. Agripp. (1614) p. 297.

[20]) „Vt apud Horum habetur."

einigermafsen verständlich, wie der Straufs zum Attribut der Gerechtigkeit werden konnte; wenn diese Tatsache damit auch noch nicht voll erklärt ist, so haben wir hier doch immer einen Gesichtspunkt, der ohne Frage wesentlich mitgewirkt hat.

Die Sache läge nun natürlich höchst einfach, wenn bereits im Altertum nicht blofs die Straufsfeder, sondern der Straufs selbst Sinnbild der Gerechtigkeit gewesen wäre. Nach Angabe von Leemans[21]) behauptet Claproth[22]) tatsächlich, der „Straufs" bezeichne bei den Aegyptern die Gerechtigkeit, und zwar „ex doctrina acrologica, quoniam *COYTEN*, aequitas, justitia, ab eadem litera, *C* incipiat" wie „*CPOYΘOC*, sive *CΘPOYΘOC*". Wäre das wahr, dann hätten wir höchstens noch zu fragen, ob die Aegypter wirklich auf diesem Wege oder auf welchem sonst dazu gekommen wären, den Straufs als Sinnbild der Gerechtigkeit zu brauchen. Für die Kunst der Renaissance wäre der Fall erledigt. Aber es handelt sich wohl ohne Zweifel bei Claproth nur um einen ungenauen Ausdruck; mit dem Straufs meint er wohl nur die Straufsfeder. Und jedenfalls ist es sonst völlig unbeglaubigt, dafs der Straufs bereits im Altertum als Sinnbild der Gerechtigkeit vorkommt. Wir müssen uns also begnügen, als ersten Anhaltspunkt für die Erklärung gefunden zu haben, dafs die Künstler der Renaissance die Verwendung der Straufsfeder als Symbol der Gerechtigkeit aus dem Altertum kannten.

Ein zweites Moment für die Erklärung ergibt sich, sobald wir die anderen Allegorien ins Auge fassen, denen damals zur selben Zeit der Straufs als Attribut beigegeben wurde. Die Gefräfsigkeit[23]) scheidet dabei für uns sofort aus; Ripas in dieser Richtung liegender Deutungsversuch ist vorhin schon abgelehnt worden.

Beachtung dagegen verdient die Personifikation der Strenge, Rigore[24]) bei Ripa. „Dipingesi", sagt er, „appresso lo Struzzo, per dimostrare, che il Rigore è ministro della giustitia punitiva, e che supera per se stesso qualsiuoglia contrasto." Auf diese Erklärung kommt natürlich so wenig an als in der oben zitierten Stelle, an der Ripa von der Gerechtigkeit spricht; auch hier spielt wieder der kräftige Straufsenmagen seine Rolle. Aber ganz unabhängig von Ripas Erklärung scheint die Verwendung des gleichen Attributs bei der Allegorie der Strenge und der Gerechtigkeit nicht ohne Belang, wobei freilich die Frage noch offen bleibt, ob Ripa diese Darstellung der Kunst entlehnt oder nach seinem eigenen Rezept hergestellt hat.

Wir finden ferner den Straufs bei Ripa neben der Personifikation der Lieblosigkeit der Eltern gegen ihre Kinder, Oblivione d'amore verso i figliuoli.[25])

Schon den Alten war bekannt, dafs der Straufs seine Eier oft im heifsen Sande vergräbt und nicht selten zertritt. Im Buche Hiob (39, 14—16) lesen wir vom Straufs, „der seine Eier auf der Erde lässet, und läfst sie die heifse Erde ausbrüten. 15. Er vergisset, dafs sie möchten zertreten werden, und ein wild Tier sie zerbreche. 16. Er wird so hart gegen seine Jungen, als wären sie nicht sein, achtet es nicht, dafs er umsonst arbeitet." Ähnliche Angaben finden wir allenthalben in der Naturbeschreibung des Altertums wie des Mittelalters.

In einer dem Beginn des XVI. Jahrh. angehörenden Handschrift, die den Titel führt: „Le triomphe des vertus", wird in einem besonderen Kapitel die Pein der Väter und Mütter beschrieben, die ihre Kinder getötet haben oder unmenschlich gegen sie gewesen sind. Sie haben „bec de griffon, pieds d'austrusse, mamelles de lamies et mains come pieds de lions."[26]) Die Straufsenfüfse bedürfen nach dem Vorangehenden keiner weiteren Erläuterung.

Aus diesem Zusammenhang heraus ist Ripa dazu gekommen, der Oblivione d'amore verso i figliuoli den Straufs zum Attribut zu geben. Er erzählt denn auch selbst von dem sonderbaren Verhalten der Straufsen bei ihrer Fortpflanzung. Und er zitiert jene Worte des Buches Hiob: „Indurant ad filios suos, quasi non sint sui."

Die beiden Personifikationen, denen aufser der Gerechtigkeit der Straufs als Attribut zugesellt wird, sind Begriffe, die sich mit dem der Gerechtigkeit vereinigen lassen. Denn es

[21]) l. c. p. 401 f.

[22]) »Examen critique« Ep. I, p. 12 f.

[23]) Ripa (1618) p. 579.

[24]) Ib. p. 448.

[25]) Ib. p. 378.

[26]) »Revue de l'art chrétien« (1886) p. 32.

gibt eine eiserne, strenge Gerechtigkeit, die selbst die eigenen Kinder nicht schont. Und gerade dies ist das Ideal der Gerechtigkeit, für das die Zeit der Renaissance sich begeisterte. Erinnern wir uns, mit welcher Lebhaftigkeit die Humanisten die altrömischen Sagen lasen und liebten! Das klassische Altertum kennt einen Mann, der jene strenge, grausame Gerechtigkeit an seinen eigenen Kindern geübt hat: Brutus. Auch auf ihn passen die Worte im Buche Hiob: „Er wird so hart gegen seine Jungen, als wären sie nicht sein."

Damit kommen wir zum Schlufs. Die Verwendung des Straufs' als Attribut der Justitia knüpft an die aus dem Altertum stammende Symbolisierung der Gerechtigkeit durch die Straufsenfeder an. Jene Bibelstelle hat dann in Verbindung mit der Brutussage dazu geführt, den Straufs selbst zum Attribut der Gerechtigkeit zu machen.

Diese Gründe haben ausgereicht, dem seltsamen Attribut eine geringe Verbreitung in der Kunst zweier Jahrhunderte zu geben. Sie waren aber nicht stark genug, es bis in die Gegenwart am Leben zu erhalten. Heute hat die Gerechtigkeit in der Kunst andere Attribute. Und bedauern wird es wohl niemand, dafs der Straufs seinen Ehrenposten neben einer der obersten Tugenden wieder verloren hat. Schon Pierius Valerianus[27]) kann dem wunderlichen Symbol gegenüber die Erinnerung an den Ausspruch des Carneades,[28]) Gerechtigkeit sei purer Unsinn, nicht unterdrücken. Ein, wenigstens in ruhiger Haltung, so häfsliches und dumm aussehendes Tier wie der Straufs mag als Wappentier von Straufsberg und dergleichen Örtern passieren. In der Kunst — und auch die Allegorie will ein Kunstwerk sein — hat er nichts zu suchen.

II.

Öfter als der Straufs, aber auch nicht häufig wird der Kranich der Allegorie der Gerechtigkeit zum Attribut gegeben. Die wenigen Beispiele, die hier dafür angeführt werden können, sind folgende:

1. Im sog. Kartenspiel des Mantegna,[29]) das in Italien im XV. Jahrh. entstanden ist, hat die „Justicia"[30]) einen Kranich neben sich. Er hält in der einen, erhobenen Pfote einen Stein.

2. Virgil Solis (1514—1562) hat in einem Kupferstich[31]) der Justitia einen Kranich als Attribut gegeben. Auch hier hält er einen Stein.

3. Auf einem Zinnteller,[32]) der der Frau Mar. Kautsch in Steyr gehört oder gehörte, findet sich eine Justitia mit Kranich. Der Teller trägt die Jahreszahl 1569 und einen Nürnberger Stempel.

4. An einem zwischen 1597 und 1637 gefertigten Altare[33]) aus Ebenholz, der sich in der Reichen Kapelle der Residenz zu München befindet, sehen wir gleichfalls eine Justitia mit Kranich. Der Stein fehlt auch hier nicht.

5. In der Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände zu Wien wird ein vergoldetes Bronzerelief aufbewahrt. Der Führer[34]) sagt darüber: „Justitia, neben ihr der Kranich, welcher den Stein in der Klaue hält, Embleme des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Deutsche Arbeit, XVI. Jahrh., 2. Hälfte."

6. Ferner befindet sich eine Justitia mit Kranich auf der Sturmhaube[35]) einer Prunkrüstung des Königs Sebastian von Portugal. Sie stammt etwa aus dem Jahre 1577, ist von Anton Pfeffenhauser verfertigt und befindet sich heute in der Armeria zu Madrid.

7. Ferner ist eine Besteckscheide des Historischen Museums in Dresden zu nennen. Auf der unteren Hälfte steht eine Justitia mit Kranich samt Stein. Ein Gipsabgufs dieser Scheide ist im Berliner Kunstgewerbemuseum[36]) ausgestellt.

8. Weiter kommt hinzu eine Dolchscheide[37]) der Kollektion Spitzer, früher Wallace. Es handelt sich um eine deutsche Arbeit aus dem XVI. Jahrh.

9. Ein anderes Beispiel findet sich an der Innenseite des Deckels einer Kassette im Grünen Gewölbe zu Dresden.[38])

---

27) »Hieroglyphica« (1614) p. 297.

28) Vgl. Zeller »Gesch. d. griech. Philosophie« III, 1 p. 512 f.

29) cf. Merlin »Origine des cartes à jouer«, Paris s. a.

30) Nr. 37.

31) Berlin, Kupferstichkabinet. KDA. B. 210.

32) Berlin, Kunstgewerbemuseum, Biblioth., Mappe 1163.

33) Zettler, Enzler, Stockbauer »Ausgew. Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Kapelle« (München 1876).

34) (Wien 1891) p. 234 f.

35) »Jahrb. der Kunstsammlungen des ah. Kaiserhauses« XIII (1892) Taf. XIII, zwischen p. 208 u. 209.

36) Schrank 551.

37) Berlin, Kunstgew.-Mus. Bibl. Mapp. 1838, 1839.

38) Ebenda, Mappe 1251.

10. Endlich stand eine Justitia mit einem Kranich an der Seite auf der Kuppel des 1589/90 gebauten Portals des kurfürstlichen Schlosses zu Dresden. Weck gibt in seiner Chronik von Dresden (1680, p. 30/1) ein Bild des Portals; im Text erwähnt er nur die Justitia, aber nicht den Kranich.

Solche Beispiele für das Vorkommen unseres Attributs hat man bisher, wie es scheint, nie zusammengestellt. Und auch da, wo von den Attributen der Gerechtigkeit im allgemeinen die Rede ist, wird der Kranich nirgends erwähnt. Daher kommt es, dafs selbst in den wenigen hier genannten Fällen in der Literatur Unsicherheit darüber herrscht, ob es sich um einen Kranich oder um einen anderen Vogel handelt.

Gleich in dem ersten Fall, bei der Justitia in Mantegnas Kartenspiel nennt allein Bartsch[39]) den Vogel richtig „une grue". Dagegen wird der Kranich in Mayers Künstler-Lexikon[40]) mit Unrecht für einen Storch, der eine Kugel hält, ausgegeben. Und Schlosser[41]) hat diese irrige Deutung übernommen, aber doch wenigstens hinter den „Storch" ein Fragezeichen gesetzt, das er nur zu sehr verdient.

Der Kranich neben der Justitia am Altar in der Reichen Kapelle wird von Zettler, Enzler und Stockbauer in ihren Erläuterungen für einen Schwan erklärt.

In dem Kranich auf dem Wiener Bronzerelief will Schlosser[42]) wieder einen Storch, übrigens mit Fragezeichen, sehen. Denn ganz mit Recht stellt er dieser Darstellung die Justitia in Mantegnas Kartenspiel an die Seite.

Die Mehrzahl der genannten Beispiele ist deutsche Arbeit des XVI. Jahrh. Aber gerade der älteste Fall weist nach Italien ins XV. Jahrh. Danach scheint das Attribut zuerst in der italienischen Kunst aufgekommen und dann von der deutschen Kunst entlehnt worden zu sein.

Eine Erklärung des Kranichs als Attribut der Justitia scheint bisher nicht versucht worden zu sein. Die in dem Führer durch die Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände in Wien geäufserte Ansicht, es handle sich dabei um Embleme des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, schiebt die Frage ja höchstens weiter hinaus.

Der Kranich ist seit alter Zeit wegen seiner Wachsamkeit berühmt. Er war und ist noch heute[43]) ein stehendes Symbol dieser Tugend. Ohne Zweifel ist dies der Gedanke, von dem wir bei der Deutung auszugehen haben.

Auf diese Wachsamkeit des Kranichs bezieht sich gerade der Stein, den er auch da, wo er Attribut der Gerechtigkeit ist, stets in der Klaue hält. Ein besserer Beweis für die Richtigkeit unserer Annahme läfst sich nicht wünschen.

Der Stein wird nämlich dem Kranich auf Grund einer aus dem Altertum stammenden Erzählung[44]) regelmäfsig in die Klaue gegeben. Wenn die Kraniche nachts schlafen wollten, hiefs es, so stellten sie einen Posten aus. Und dieser nähme einen Stein in die erhobene Klaue, um beim Einschlafen durch das Fallen des Steines sofort wieder aufgeweckt zu werden.

Neben der sprichwörtlichen Wachsamkeit des Kranichs kommen noch andere Züge in Betracht, die man in seiner Lebensweise gleichfalls schon früh beobachtet hat. Dahin gehören die genaue keilförmige Ordnung im Fluge gröfserer Kranichscharen und die Ansammlung grofser Mengen von Kranichen an bestimmten Plätzen vor dem Beginn der Reisen in andere Länder. Infolgedessen lesen wir bei Pierius Valerianus:[45]) „Ex eo collegio, quod Grues celebrant inter se, nonnulli dicunt democratiam hieroglyphice significari." Man sieht, der Kranich hat nach der Auffassung der Renaissance auch aufser der Wachsamkeit noch andere Eigenschaften und Tugenden, die in das Gebiet von Recht und Staat einschlagen. In diesem Sinne sind zwei Verse[46]) zu verstehen, in denen der Kranich wie bei Martial „Palamedis avis" genannt wird:

> Ut regem Palamedis avis per inane volatu
> Sic probitate viri primorum jussa sequuntur.

So vereinigen sich in der Natur des Kranichs verschiedene Gründe, die ihn zu einem ganz geeigneten Attribut der Gerechtigkeit machen. Die Hauptsache aber ist und bleibt seine Wach-

39) »Le peintre graveur« XIII (1811) p. 128.

40) II (1878) p. 596.

41) »Jahrb. der k. k. Sammlungen d. ah. Kaiserhauses« XVII (1896) p. 83.

42) l. c. p. 83 n. 1.

43) z. B. an der Kanzel der Petrikirche in Berlin.

44) z. B. bei Pierius Valerianus »Hieroglyphica« (1614) p. 211.

45) »Hieroglyphica« (1614) p. 211.

46) Meisner, »Politica-Politica« (1700) E. 17.

samkeit. Das Auge des Gesetzes wacht. Wachsam mufs der Richter sein, sonst leidet die Gerechtigkeit Schaden.

Eben wegen ihrer Wachsamkeit spielen nun aber die Kraniche in der „Rechtsgeschichte" noch eine ganz besondere Rolle. Ähnlich wie wir beim Straufs an die berühmte Sage von Brutus erinnern konnten, dürfen wir hier zur Erklärung die Kraniche des Ibykus heranziehen. Sie sind die geflügelten Rächer des Unrechts, die vindices justitiae, das sichtbare Gegenbild der Rachegeister, die den Schuldigen dem rächenden Schwert des Richters überliefern. Ihr rascher Flug symbolisiert zugleich die Schnelligkeit der Justiz, um deren willen die bildende Kunst der Gerechtigkeit so oft Flügel gab und gibt.

Heute ist der Kranich so wenig mehr wie der Straufs Attribut der Gerechtigkeit. Aber seine häufigere Verwendung zeigt, dafs er beliebter war. Und mit Recht! Er ist kein schöner, aber doch ganz stattlicher und kluger Vogel. Vor allem aber: seine Bedeutung neben der Justitia ist nicht so rätselhaft und die Erklärung nicht dadurch erschwert, dafs er neben der Gerechtigkeit zugleich Symbol aller möglichen Untugenden ist.

Berlin. Ernst von Moeller.

Der Reliquienschrein der Heiligen Gervasius und Protasius zu Breisach.



Nicht viele unter den Reliquien, welche die katholische Christenheit verehrt, sind durch eine so bedeutende geschichtliche Überlieferung ausgezeichnet, wie diejenigen der Protomartyrer Gervasius und Protasius. Die Nachrichten über das Leben und den Tod der beiden Heiligen freilich sind dürftig und überdies schlecht beglaubigt: den Kern der verschiedenen Erzählungen bildet jedoch, dafs Gervasius und Protasius Zwillingssöhne des unter Nero zu Ravenna gemarterten Vitalis und der Valeria waren; die Mutter, welche nach dem Tode des Gatten sich in Mailand niedergelassen hatte, erlangte dort schon bald die Martyrerkrone, während die Söhne erst später, vielleicht erst unter Domitian, um des Glaubens willen getötet wurden: Gervasius durch Bleigeifseln, Protasius durch Stockschläge und schliefslich durch Enthauptung.

Es war kein geringerer, als der grofse Kirchenlehrer Ambrosius, der, wie er selbst erzählt, „von einer brennenden Ahnung getrieben", die heiligen Leiber an ihrer in Vergessenheit geratenen Ruhestätte auffand und ihnen im April 386 in der eben vollendeten Basilika, die heute noch seinen Namen trägt, den Platz unter dem Altare anwies, den er ursprünglich für sich selbst bestimmt hatte. Und wiederum kein geringerer war Augenzeuge der grofsartigen und eindrucksvollen Feierlichkeiten, unter denen die Übertragung stattfand, als der damals noch der Kirche fernstehende Augustinus: in seinen Bekenntnissen sowohl wie in der Civitas Dei gedenkt er des Ereignisses und insbesondere der begleitenden Wunderzeichen, welche auch auf die Arianer in Mailand nicht ohne Wirkung geblieben waren. Unter dem Hochaltar der Basilika, wo am Ostertage 397 Ambrosius selbst zur Linken der beiden Blutzeugen beigesetzt wurde, behielten nunmehr die Reliquien ihre Stätte, bis am 26. April 1162 mit dem Einzuge des siegreichen Friedrich Barbarossa das schwere Verhängnis einer beispiellosen Verwüstung über Mailand hereinbrach und neben der reichen Fülle anderer Schätze auch die sorgsam gehüteten Heiligtümer der Stadt in die Hände des deutschen Eroberers fielen.

Bei diesem Punkte nun setzt die Überlieferung ein, auf welche Breisach, die gegenwärtig in ein bescheidenes Stillleben zurückgetretene, ehedem aber als Grenzfeste und Schlüssel des Reiches hochberühmte Stadt am Oberrheine, den gewichtigen Anspruch gründet, die Überreste der Mailändischen Martyrer seit nahezu siebenhundertundfünfzig Jahren in ihren Mauern zu bergen.

Es ist bekannt, dafs der Kölner Erzbischof Rainald von Dassel, als er im Juni 1164 das Hoflager in Pavia verliefs, aufser den Gebeinen der hl. Dreikönige auch noch andere, aus der Mailänder Beute herrührende Reliquien durch den Kaiser zum Geschenk erhielt; ausdrücklich genannt werden jedoch in den gleichzeitigen Quellen nur die Heiligen Felix und Nabor, die jetzt ebenfalls im Dome zu Köln beruhen. Vergegenwärtigt man sich nun, dafs Rainald von Vienne, wo er eine Versammlung der burgundischen Fürsten und Bischöfe begrüfst hatte, durch Hochburgund an den Rhein und weiter den Strom hinabgezogen ist, um am 23. Juli 1164 in seiner Metropole einzutreffen, dann ist die Annahme gar nicht so absonderlich, dafs

er unterwegs die Stadt Breisach, deren schönes Münster damals schon auf dem Felsen dicht am Flusse stattlich emporragte, durch seinen Besuch geehrt habe; und ebensowenig dürfte sich ein ernsteres Bedenken gegen die ehrwürdige Überlieferung erheben lassen, dafs er bei diesem Aufenthalte den Bitten der Bürgerschaft um einen Teil seiner Reliquienschätze willfährig gewesen sei. Die legendenhafte Ausschmückung, dafs ein Wunder ihn zu dem Geschenke bewogen habe, bleibt dabei selbstverständlich aufser Betracht.

Soviel ist jedenfalls gewifs, dafs Breisach schon verhältnismäfsig früh in dem Rufe stand, die Überreste der Heiligen Gervasius und Protasius, und zwar seit deren Fortführung aus Mailand, zu besitzen. So beurkundet unter anderm Erzherzog Rudolf IV. von Österreich, der eifrig darauf bedacht war, die zur Kollegiatkirche erhobene St. Stephanskirche in Wien mit Reliquien auszustatten, dafs ihm Geistlichkeit und Bürgerschaft von Breisach am 29. April 1358 auf sein Ansuchen Teile von den Leibern der Heiligen Gervasius und Protasius überlassen haben. Der Baseler Erhart von Appenwiler, der zwischen 1447 und 1471 eine Handschrift der sächsischen Weltchronik mit Anmerkungen versah, schrieb dabei zur Geschichte Kaiser Friedrichs I.: „Under diesem keyser komend die drig kunige von Meylant gen Cöln und Gervasius und Protasius die blibend zu Brisach."

Dafs den Heiligen, die alsbald neben dem Protomartyrer Stephanus als Stadtpatrone galten, in der Münsterkirche schon früh — nachweisbar seit dem XIV. Jahrh. — eigene Altäre und Kaplaneien gestiftet waren, bedarf kaum der Erwähnung. Ein überaus kostbares Zeichen dankbarer Verehrung jedoch beschlofs ihnen die Bürgerschaft zu weihen, nachdem auf ihre Fürbitte, wie der fromme Glaube vertraute, im Jahre 1474 die Schreckensherrschaft des Vogtes Peter von Hagenbach (den man wohl als das Urbild Gesslers bezeichnet hat) ein Ende gefunden hatte und wenige Jahre später auch die Gefahren einer grofsen Überschwemmung abgewendet worden waren. Es scheint fast, als habe der fluchbeladene Hagenbach selbst die erste Anregung zu einem solchen Weihegeschenk gegeben, denn eine Urkunde vom 23. August 1474 bezeugt, dafs er während seiner Gefangenschaft in Gegenwart seines Beichtvaters dem Himmelsfürsten St. Stephan sowie den Heiligen Gervasius und Protasius hundert Gulden in bar und einen goldenen Siegelring überwiesen habe. An dieses Vermächtnis mag sich dann die anderweitig bezeugte Sammlung unter der Bürgerschaft angeschlossen haben, welche schliefslich mit einem Ertrage von 1400 Gulden die Mittel zur Herstellung eines prachtvollen silbernen Reliquienschreines gewährte. Bis dahin hatten die Gebeine der Schutzpatrone in einem heute noch erhaltenen, ehedem wohl reich gefafsten hölzernen Schreine von verhältnismäfsig geringem Umfange geruht.

Der einheimischen Sage nach wäre das grofse und köstliche Werk durch einen zur Kerkerstrafe verurteilten Goldarbeiter aus Breisach ausgeführt worden, allein in Wahrheit unterrichtet uns eine Inschrift auf dem Schreine selbst über Namen und Herkunft des Meisters: „*Petrus Berlyn de Wimpffina anno d. 1498.*"

Wer aber war dieser ausgezeichnete Künstler, der hier mit so hoher technischer Vollendung eines der trefflichsten Erzeugnisse spätgotischer Silberschmiedearbeit geschaffen hat? Vergebens durchforschen wir die kunstgeschichtlichen Handbücher und Nachschlagewerke nach seinem Namen; selbst Marc Rosenbergs umfangreiche Zusammenstellung von Werkzeichen läfst uns im Stiche. Nur über die Herkunft des Meisters habe ich einige wenige Nachrichten zu ermitteln vermocht.

Aufser allem Zweifel steht zunächst, dafs Peter Berlyns Heimat in Wimpfen a. Neckar zu suchen ist. Dort begegnet seine Familie seit der Mitte des XIV. Jahrh. im Besitze der vornehmsten städtischen Ämter, ja, Träger des Namens Peter Berlyn erscheinen in der Zeit von 1500 bis 1552 dreimal als Bürgermeister. Auch im benachbarten Heilbronn zählten die Berlyn zu den angesehensten Geschlechtern.

Dafs unser Meister in seiner Heimatstadt, die heute, nach so vielfältiger Verwüstung und Vernachlässigung, noch überreich ist an den herrlichsten Denkmälern der Baukunst und der Bildnerei, mit künstlerischen Eindrücken erfüllt werden konnte, braucht nicht erst gesagt zu werden. Möglich, dafs der um das Jahr 1470 im Dominikanerkloster zu Wimpfen am Berg verstorbene Bruder Friedrich Dannecker, der mutmafsliche Schöpfer vortrefflicher Holzschnitzereien in der Klosterkirche, ihm den ersten Unterricht vermittelt hat. Wertvoller aber als alle Vermutungen und Forschungen solcher Art wäre der Nachweis weiterer Arbeiten von der Hand Peter Berlyns.

Strafsburg im Elsafs. **Leonard Korth.**

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XI. (Mit Abbildung.)

26. Elfenbeingruppe als Reliquienbehälter in architektonischer Silberfassung, Domschatz zu Münster.

(Katalog Nr. 546.)

Reliquienfiguren des Mittelalters kommen häufig, Reliquiengrüppchen selten vor, zumal aus Elfenbein gebildete, und ein solches in Silber montiert, unter einen silbernen Baldachin gestellt, darf wohl als grofse Merkwürdigkeit bezeichnet werden. Dafs sie zugleich von anmutigster Form ist, zeigt die hier beigefügte Abbildung, zu der zunächst bemerkt sei, dafs das Original 27,5 *cm* hoch, unten 15 *cm* breit, 9,5 *cm* tief ist. — Vier sitzende Löwen tragen die Streben, welche 4 über Eck gestellten Pfeilern zur Stütze dienen als den Trägern des von ihnen überragten Walmdaches. Zwischen dieser ungemein graziösen, durch ihre Einfachheit wie Klarheit ansprechenden Konstruktion entfaltet sich unten ein oblonges Elfenbeinkästchen, welches, auf der Rückseite und den Schmalseiten mit Blenden, vorn mit offenen Arkaden geschmückt, Reliquien bewahrte. Aus seiner Mitte erhebt sich, von den vier schlanken Pfeilern eingefafst und dem zierlichen Dach bekrönt, das aus einem Stück geschnitzte Elfenbeingrüppchen. Der polygone Sockel desselben hat vorn offene Arkaden, hinten vier, auf den Seiten je zwei rundbogige Nischen mit eingeschnittenen Köpfchen, vor denen je ein aufgeschlagenes Buch. Darüber thront, auf einem Piedestal stehend, die sitzende Gottesmutter mit dem von den Lenden an bekleideten Kind, welches zu der durch den vorgezogenen Hauptschleier zart verdeckten Brust der Mutter greift, deren Schultern durch das herabfallende Haar, deren Haupt durch die Krone bedeckt ist. An ihre Rechte ist die Standfigur der hl. Dorothea geschmiegt, an ihre Linke die der hl. Katharina, zu ihren Häupten stehen 4 musizierende Engel, von denen für zwei ein Mittelturm, für je einen ein Seitentürmchen als Stütze dient, und daneben sind noch, in ungemein geschickter Benutzung des Elfenbeinzahnes, zwei Engel ausgespart, je auf eine Säule gestellt als Flankierung einer mit ausgeschnittenem Brustbild geschmückten Mittelnische. Dieses dem Elfenbeinzahne in bewunderungswürdiger Ökonomie abgewonnene Grüppchen gibt sich durch die rundlichen Köpfe und ihre Krollhaare, durch die feierliche Bewegung und den knappen Faltenwurf als ein Erzeugnis der westfälischen (Soester) Schule aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. zu erkennen, und aus derselben Gegend und Zeit stammt die Montierung, die ein wahrhaftes Musterbild vornehmster künstlerischer Lösung ist, elegant, und doch ungemein einfach, konstruktiv, und doch durchaus im Rahmen der Metalltechnik, in der die Westfalen um diese Zeit nicht minder tüchtige Meister waren.



Schnütgen.

Bücherschau.

Pfarrkirche und Stift im deutschen Mittelalter. Eine kirchenrechts-geschichtliche Untersuchung von Dr. Heinrich Schaefer in Köln. Stuttgart 1903. Enke. (Preis 6,40 Mk.)

Je mehr in der Kirchengeschichte des Mittelalters, namentlich auch in Deutschland, Pfarrkirche und Stift hervortreten, um so notwendiger ist es, deren Begriff genau festzustellen, der bisher noch Unklarheiten und Schwankungen unterlag. Es ist dem jungen Doktor daher als Verdienst anzurechnen, dafs er diese Klarstellung in einer Monographie versucht, allem Anscheine nach auch erreicht hat. Dafs er für seine Arbeit vornehmlich die germanisch-fränkische Kirchengeschichte durchforscht hat, mit dem an Pfarr- und Stiftskirchen so reichen Mittelpunkte Köln, erscheint als ihr besonderer Vorzug. — Im I. Kapitel werden die wesentlichen Merkmale der Pfarrkirchen zusammengestellt, im II. die verschiedenen Namen für den Träger des Pfarramts im Mittelalter. Der Entstehung und Entwicklung der Stiftskirchen mit besonderer Rücksicht auf Pfarrgottesdienst und Seelsorge ist das III., wichtigste Kapitel gewidmet, welches zunächst durch zahlreiche Beispiele den Beweis liefert für die bisher durchweg beanstandete Tatsache, dafs in Stiftskirchen Pfarrgottesdienst gehalten wurde. Hieran schliefst sich von selbst die Frage nach dem Wesen und der ursprünglichen Bedeutung der sogen. Stiftskirchen oder Kollegiatstifter, und ihre Beantwortung setzt die scharfe Fixierung des Titels „canonicus" voraus, an die sich die Untersuchung knüpft über die Mehrheit der Geistlichen an einzelnen Kirchen, auch an den ältesten Pfarrkirchen, sowie über die Gründe für diese Mehrheit. Mit der vita canonica und dem Pfarrgottesdienst nebst Seelsorge an den Kollegiatkirchen beschäftigt sich der letzte Abschnitt. — Die vorstehende Übersicht zeigt den reichen Inhalt des Buches, welches die schwierige Materie an der Hand der Urkunden in klarer Weise behandelt.

Schnütgen.

Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preufsen von E. v. Czihak. Mit 25 Lichtdrucktafeln und 17 Textabbildungen. Schwann, Düsseldorf 1903. (Preis 20 Mk.)

Als die Frucht achtjähriger, mit Fleifs, Geschick und Glück betriebenen Studien erscheint das vorliegende Buch, welches die Gold- und Silberschmiedekunst zu behandeln beginnt, wie sie sich auf dem Gebiete des ehemaligen Ordenslandes Preufsen bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entwickelt hat. Zunächst beziehen sich die Untersuchungen auf Ostpreufsen, (Westpreufsen und das Ermland sollen nachfolgen). — Der I. Teil bietet Allgemeines, der II. Königsberg als die Haupt-, eigentlich einzige Stätte des Betriebes. — Die Anfänge des Goldschmiedehandwerks in Preufsen fallen nicht vor die Mitte des XIV. Jahrh. und die inschriftlich datierten Werke gehören erst dem letzten Viertel desselben an, in welchem für das Hochmeisterschlofs der Marienburg, wie für Kirchen und Ordenskonvente bereits mancherlei Gerät ausgeführt wurde von nachgewiesenen Meistern. Diese vereinigten sich bald zu Werkgenossenschaften, und ihnen widmet der Verfasser ein eigenes, ungemein instruktives Kapitel, in dem auch einige Goldschmiedesiegel zum Abdruck gelangt sind. Daran schliefsen sich die „Verordnungen über die Goldschmiede aus der hochmeisterlichen Zeit", sowie ein sehr wichtiger Exkurs über „Feingehalt, Gewicht und Preise des Edelmetalls". — Nach diesen Präliminarien, die auf Grund der Urkunden sehr viel Neues bieten, erscheint Königsberg, welches volle 80 doppelspaltige Seiten füllt. Das Geschichtliche beginnt erst mit 1501, liefert aber schon 1515 eine wichtige, „Die Willkür der Königsberger Goldschmiede" bezeugende, hochmeisterliche Verordnung, welche vielfaches Nachspiel hatte. Weitere Bestimmungen, die sich namentlich auf Stempel und Stadtzeichen bezogen, folgten im Laufe der Zeit bis ins XIX. Jahrh., und enorm ist die Zahl der mit Namen angeführten Goldschmiede. Den Werken derselben ist der folgende Abschnitt gewidmet, der zunächst von vielen Zerstörungen berichtet, aber auch von vielen erhaltenen Gegenständen, von denen nur zwei dem XV. Jahrh. angehören, namentlich das (auch abgebildete) Zierschlüsselpaar. Spärlich sind auch die Überbleibsel aus dem XVI., desto zahlreicher aus den beiden folgenden Jahrhunderten, und von manchen derselben werden vorzügliche Abbildungen im Text und im Anhang geboten. Von besonderer Wichtigkeit ist der Abschnitt über die Stempelung mit dem Stadtzeichen, den Jahresbuchstaben und dem Meisterzeichen (die abgebildet sind), sowie das Meisterverzeichnis, welches 395 Künstler, die meisten mit ihrem Abzeichen, aufführt. Das Verzeichnis der in Königsberg wohnenden Silberarbeiter, natürlich mit ihren Marken, wie der Goldschmiede in den kleineren ostpreufsischen Städten bildet den Schlufs des in jeder Hinsicht vortrefflichen Werkes, welches ähnlichen, sehr dringlichen, Untersuchungen als Vorbild dienen kann.

Schnütgen.

Bilderwerk Schlesischer Kunstdenkmäler, Drei Mappen — Ein Textband. — Im Auftrage des Provinzial-Ausschusses von Schlesien bearbeitet von Hans Lutsch, Konservator der Kunstdenkmäler des Preufsischen Staates, Geheimem Regierungsrat. Herausgegeben vom Kuratorium des Schlesischen Museums der Bildenden Künste. Breslau 1903. (Preis 80 Mk.)

Das beschreibende Verzeichnis der Kunstdenkmäler Schlesiens, welches derselbe Verfasser 1886 bis 1903 in 6 Bänden veröffentlichte, übertrifft durch Genauigkeit und Zuverlässigkeit, wie durch einheitliche Behandlung die meisten der beiläufig 30 deutschen Inventarisationswerke, und wenn es hinsichtlich der ihm bisher ganz fehlenden Illustrationen hinter den meisten derselben zurückstand, dann überragt es jetzt alle in dieser Hinsicht, denn der Bilderatlas, der ihm nunmehr beigegeben ist, läfst an Glanz und Gröfse alles übrige Abbildungsmaterial hinter sich zurück, nicht nur das, der Regel nach, in den Text aufgenommene, sondern auch — Dank seiner Tafelgröfse von 49 : 32 *cm* — das apart behandelte (Bayern, Württemberg etc.). Dieses Format hat freilich etwas

Unhandliches, aber eigentlich nur für das ganze Werk, nicht für die einzelne Tafel; dagegen den Vorzug, dafs es nicht blofs grofse Dimensionen für einzelne Aufnahmen gestattet, sondern namentlich auch die Vereinigung von mehreren, oder gar manchen gleichartigen Einzelheiten, deren Studium dadurch aufserordentlich erleichtert und gefördert wird. Diese Umstände hat der Verfasser sich sehr zu nutze gemacht, indem er sowohl einzelne mächtige und reiche Bauwerke, besonders deren Innenansichten, sehr grofs wiedergab, als auch sehr viele Blätter mit zusammengehörigen Details in vorzüglicher, überaus lehrreicher Gruppierung füllte: Basen und Kapitäle, Profile und Friese, Portale bezw. Tympane und Giebel, Mafswerkfenster und Türme, auch Epithaphien, Altäre und manches andere. Durch diese übersichtliche Zusammenstellung ladet der Atlas auf Schritt und Tritt zu Vergleichungen ein, also gerade zu der lokalen Studienart, die durch die Inventarisation in erster Linie gefördert werden soll, und dieser Vorzug möchte dem imposanten Werke zu allermeist nachgerühmt werden. Aber er ist nicht sein einziger: die Abbildungen sind auch alle gut, die meisten ausgezeichnet, sowohl die auf photographischen Aufnahmen beruhenden, als auch die den durchweg vortrefflichen Zeichnungen nachgebildeten, und diese sind glücklicherweise sehr zahlreich. Dazu kommt, dafs die Mafse der Wiedergaben der Bedeutung wie der Eigenart der Denkmäler entsprechen, so dafs auch in dieser Beziehung der Eindruck durchweg sehr befriedigt, nie ermüdend, immer anregend.

Als so grofs erwies sich der Reichtum selbst an hervorragenden Denkmälern, wie des Mittelalters, so namentlich der Renaissance und des Barocks, dafs hinsichtlich der Abbildungen Beschränkung auch in dem Sinne eintreten mufste, dafs einzelne Gruppen (wie die vorgeschichtlichen, die Steinmetzzeichen, Tafelbilder, Gold- und Silberschmiedewerke, Gewebe, Paramente etc.) späteren Veröffentlichungen vorbehalten, in öffentlichen Sammlungen befindliche Gegenstände ganz ausgeschlossen bleiben.

So eng der Anschlufs an das Verzeichnis ist, die Anordnung ist eine wesentlich andere, indem bei jenem die Geographie mafsgebend war, hier die kunstgeschichtliche Entwicklung in die Schranken tritt. Ganz mit Recht, denn das Kunstleben Schlesiens sollte in seiner Entfaltung sich zeigen vom Zeitalter mitteldeutscher Einwanderung durch das späte bedeutende Mittelalter (Breslau), die zuerst von Norditalien, dann von den Niederlanden abhängige Renaissance, das glanzvolle Barock, bis in das vornehme, hier eigenartige Rokoko und den hier frühzeitig auftauchenden Neuklassizismus. — Daher sind die Mappen derart eingerichtet, dafs die erste 72 Tafeln enthält und zwar 67 des Mittelalters (1—52 Architektur, 53 bis 56 figürliche Plastik, 61—67 Altarschreine), 5 Holzbau; die zweite 80 Tafeln, und zwar 49 der Renaissance, 31 des Barocks; die dritte wiederum 80 Tafeln, und zwar 153—166 Fortsetzung des Barocks, Rokoko, Neuklassik, sodann 167—191 Gesamtansichten und Turmhelme, Innere Ausstattung: Holz 192—199, Metall (Bronze und Schmiedeeisen) 200—215, Wand- und Deckenmalerei 216—220, Bildnisse in Stein und Erz 221—232. — Jeder Mappe ist ein Inhaltsverzeichnis beigegeben, welches in fortlaufender Reihe jede Tafel anführt unter Angabe der Einzelnummern und deren Besprechung im Verzeichnis und im Wegweiser, also dem Textband, der der ersten Mappe beiliegt und nicht weniger als 369 Spalten umfafst. Diese beschreiben in musterhafter typographischer Anordnung die einzelnen Tafeln, um an deren Hand den künstlerischen Zusammenhang darzulegen in ganz ungewöhnlicher Beherrschung des Stoffes, und die 84 Textbilder, die hier eingeflochten sind, ergänzen vorzüglich die Tafelbilder. So erscheint der Wegweiser als ein vollständiges Kollegium über die ganze Geschichte der schlesischen Denkmäler vom frühen Mittelalter bis zum Barock und seinen Ausläufern auf dem Gebiete der Architektur und Plastik, überall belebt durch den Hinweis auf die Denkmäler, deren Auffindung in jeder Hinsicht erleichtert ist, auch durch die geographische Übersicht, welche für sich allein 30 Folioseiten umfafst und auf diesen 1. die altschlesischen Landschaften vorführt, nämlich das rechte Oderufer, das Flach- und Hügelland des linken Oderufers, das Bergland; 2. die angegliederten Landschaften, nämlich die Grafschaft Glatz und die Markgrafschaft Oberlausitz (preufsischer Anteil). So kommt alles zusammen, um die leichteste Auffindbarkeit und die schnellste Orientierung zu ermöglichen. — Dem mit so viel Hingebung und Geschick tätig gewesenen Verfasser, dem inzwischen die Pflege des ganzen Denkmälerschatzes der Monarchie anvertraut worden ist, darf gratuliert werden zur Vollendung dieses so eigenwie grofsartigen Werkes. Schnütgen.

Hanfstaengl's Galerie-Publikationen Alter Meister. Verlags-Katalog II. Teil. München, London, New-York. — Im Anschlufs an den im vorigen Jahre erschienenen Katalog (I. Teil): „Galerie Moderner Meister" mit mehr als 11000 Nummern (Preis 1,50 Mk.), ist soeben der II. Teil (Preis 1 Mk.) herausgegeben, der über 7000 Darstellungen (Gemälde und Skulpturen) in verschiedenen Gröfsen und Vervielfältigungsarten umfafst. Aus den bedeutenderen Museen Europas und manchen Privatkollektionen mühsam zusammengesucht, erscheinen sie als Bilderschatz, der hinsichtlich der Zahl, Mannigfaltigkeit, Ausführung nicht seines Gleichen hat und so allen Bedürfnissen auf diesem Gebiete entgegenkommt, mag es sich um ganz grofsen (bis zu fast einen Meter Ausdehnung) oder um kleineren (recht wohlfeilen) Wandschmuck handeln, um Gravüren und Pigmentdrucke oder um Silber- und Kohlephotographien. Der übersichtlich geordnete, reich illustrierte Katalog orientiert in sehr lehrreicher Art über das bezügliche Material. S.

Kupelwiesers Herz-Jesu- und Herz-Mariä-Brustbild als Heliogravüren vom St. Norbertus-Verlag in Wien herausgegeben à 1,50 Mk.

Diese beiden durch ihre Anmut und Milde ansprechenden Medaillons sind vortrefflich reproduziert und als erbaulicher Wandschmuck wohl zu empfehlen. Der blattgemusterte Hintergrund hätte noch etwas duftiger gehalten sein dürfen. S.

Abhandlungen.

Das Rationale.

(Mit 9 Abbildungen.)

I.

Im Mittelalter ist wiederholt von einem Rationale als einem liturgischen bischöflichen Schmuck die Rede. Dasselbe taucht in der zweiten Hälfte des X. Jahrh. auf. Seine früheste Erwähnung findet es in dem sogen. Sakramentar Ratolds von Corbie († 986), das gelegentlich der Beschreibung des Ankleideritus auch eines pontifikalen Rationales gedenkt.[1]) Nicht viel später gibt dann ein Briefwechsel zwischen Adalbero II. von Metz (984 bis 1005) und Hildward von Halberstadt (968—995) Nachricht von dem Ornatstück.[2]) Adalbero bittet in demselben den Bischof von Halberstadt, derselbe möge die Erlaubnis, das Rationale oder logion, das Abzeichen der Lehre und Wahrheit, zu tragen, welche Papst Agapet II. (946 bis 955) den Halberstädter Bischöfen verliehen habe, auch ihm mitteilen. Hildward gibt dem Ansuchen unter verschiedenen Bedingungen Folge; insbesondere mufste sich Adalbero verpflichten, das Recht, sich des Rationale zu bedienen, nicht noch andern weiter zu übertragen. Auch die sogen. Missa Illyrica, die um die Wende des X. Jahrh. entstanden sein mag, nennt das Rationale unter den pontifikalen Gewändern.[3])

Im Jahre 1027 verleiht Johannes XIX. (1024 bis 1033) dem Patriarchen Poppo von Aquileja aufser dem Gebrauch des Palliums auch den des Rationales.[4]) Um 1051 erwähnt ein unter Bischof Arnulf entstandenes Inventar der Domkirche zu Speier ein rationale auro et gemmis ornatum.[5]) Im Jahre 1119 begabt Calixt II. (1119—1124) den Bischof Dietrich von Naumburg und seine Nachfolger mit dem Recht, an Festtagen mit der Mitra und dem Rationale geschmückt die Messe zu feiern.[6]) 1133 gibt Innocenz II. (1130—1143) dem Bischof Bernhard von Paderborn die Erlaubnis, bei der Messe an bestimmten hohen Festen, wie auch bei der Vornahme einer Kirchenkonsekration oder der Erteilung der hl. Weihen im Bereich seiner Diöcese das Rationale zu tragen.[7]) Zwei Jahre[8]) später gewährt der Papst dasselbe Privileg dem Bischof Adalbero II. von Lüttich.

Von den mittelalterlichen Liturgikern tun nur Ivo ca. 1100, Honorius ca. 1125 und Sicardus[9]) ca. 1200 des bischöflichen Rationales Erwähnung. Doch wird auch in einem Liturgica enthaltenden Codex der St. Galler Stiftsbibliothek aus dem XII. Jahrh. bei Beschreibung der Pontifikaltracht ein Rationale zu den bischöflichen Gewändern gerechnet. Es heifst dort: Rationale, quae circumdat humeros et pectus, doctrinam et veritatem ostendit, quod tintinabulis resonans exemplum vitae ad praedicationem insinuat.[10]) Betont sei, dafs in diesen Worten nicht von dem jüdischen Rationale, sondern von einem liturgischen Schmuck christlicher Bischöfe die Rede ist.

Um 1200 berichtet ein Mönch des Klosters Admont von einem Rationale des Bischofs Gebhard von Salzburg († 1088). Derselbe hatte, als er zu Gesandtschaftszwecken am byzantinischen Hofe weilte, des Kaisers Sohn getauft und zum Andenken daran ein aus Gold und Edelsteinen verfertigtes, an goldenen Ketten hangendes Rationale zum Geschenke erhalten, dessen Wert auf ca. 1000 Mark geschätzt wurde. Das Kleinod ging, wie der Admonter Mönch klagt, leider schon 1085 in den Wirren, welche

---

[1]) Martène, »De antiqu. eccl. ritibus« l. 1, c. 4, art. 12, ordo 11; (edit. Antuerp.) I, 203.

[2]) Sigeberti, »Vita Deoderici« I. ep. Metens. c. 9 (M. G. SS. IV, 468). Der Brief bei Labbaeus, Novae bibliothecae l. I, 682. J. L. 3661.

[3]) Martène, l. c. ordo 4; I, 177.

[4]) J. L. 4085; Migne P. l. CXLI, 1137.

[5]) Schannat, Vindem. litt. p. 9.

[6]) J. L. 6766. Lepsius, »Geschichte der Bischöfe des Hochstiftes Naumburg« Bd. I, S. 241.

[7]) J. L. 7630; Migne, P. l. CLXXIX, 186.

[8]) J. L. 7733; Migne, P. l. CLXXIX, 247. Das Rationale, von welchem in der Bulle Lucius III. für Erzbischof Wilhelm von Monreale vom Jahre 1183 die Rede ist (Bull. rom. [ed. Taur.] III, 13), hat nur metaphorische Bedeutung.

[9]) Sermo III (Migne, P. l. CLXII, 523, 534). Gemma l. 1, c. 213 (Migne, P. l. CLXXII, 608). Mitrale l. 2, c. 5 (Migne, P. l. CXXIII, 78).

[10]) Cod. lat. 777.

der Eindringling Berthold anstiftete, schmählich zu Grunde.[11])

Ein Jahrhundert später erzählt Bischof Philipp von Eichstätt († 1322) in seiner Lebensbeschreibung des hl. Willibald, es habe der hl. Bonifazius dem Heiligen wie auch seinen Nachfolgern die Stellvertreterschaft des Erzbischofs von Mainz samt dem Vorrang vor allen andern Suffraganen der Mainzer Metropole verliehen und zum Ausdruck dessen ihn und seine Nachfolger mit dem Rationale begabt.[12]) 1387 begegnen uns drei rationalia in einem Inventar des Domes zu Prag.[13]) Demselben XIV. Jahrh. mag endlich auch noch ein Schatzverzeichnis der Kathedrale zu Reims entstammen, in dem von zwei Rationalien und drei zu deren Befestigung dienenden, silbervergoldeten, mit einer grofsen Perle am oberen Ende verzierten Nadeln die Rede ist.[14])

Das sind die uns bekannt gewordenen hauptsächlichsten Stellen, in welchen vom Rationale die Rede ist. Es erscheint in denselben als spezifisch pontifikaler Schmuck[15]) und zwar als ein Ornatstück, das zu tragen nur auf Grund einer besonderen päpstlichen Ermächtigung gestattet war. Freilich mögen nicht alle Inhaber desselben eine ausdrückliche Erlaubnis beim apostolischen Stuhle nachgesucht, sondern sich mit einer stillschweigenden oder vorausgesetzten begnügt, oder wie Adalbero von Metz, zu einer Privilegienmitteilung ihre Zuflucht genommen haben.[16]) Denn tatsächlich war das Rationale, wie die Monumente ergeben, mehr im Gebrauch, als es nach den verhältnismäfsig wenig zahlreichen schriftlichen Nachrichten scheinen könnte. Immerhin ist nicht aufser Acht zu lassen, dafs manche Dokumente verloren gegangen sein werden und was wir jetzt noch an Verleihungen des Rationales besitzen, nur ein Bruchteil der wirklichen sein dürfte.[17])

Um im übrigen die angeführten Stellen richtig zu verstehen, mufs man ein doppeltes Rationale unterscheiden: ein Rationale im Sinne eines Brustschmuckes und ein Rationale im Sinne einer palliumartigen Schulterbinde oder eines Schulterkragens.

II.

Einen bischöflichen Brustschmuck stellte das Rationale Gebhards von Salzburg dar, von welchem der Admonter Mönch erzählt. Der Bericht läfst daran keinen Zweifel. Auch bei Ivo von Chartres bedeutet es einen solchen. Denn nachdem derselbe den Brustschild des jüdischen Hohenpriesters, in der Septuaginta logion, in der Vulgata rationale judicii genannt, beschrieben, fügt er hinzu: „Diesen Schmuck trug der Hohepriester allein, wie es auch jetzt bei denjenigen, welchen sein Gebrauch zugestanden ist, geschieht zur Kennzeichnung des Abstandes der höheren und niederen Priester." Das bischöfliche Rationale, von dem Ivo spricht, mufs also ein in der Form dem gleichnamigen aaronitischen Brustschild ähnliches Zierstück gewesen sein. Noch

[11]) Monachi Admunt. Vita Gebehardi n. 8. (M. G. SS. XI, 39).

[12]) Vita S. Willibaldi c. 23; ed. Gretzer (Ingolstadii 1617) p. 89.

[13]) Bock »Geschichte« Bd. 2, S. 204.

[14]) Du Cange, Glossar. sub rationale (ed. Niort 1886) VII, 27. Ein Inventar von Vannes vom Jahre 1555 erwähnt ein „pectoral episcopal de drap d'or à un frange rouge de soye et d'or, doublé de taffetas rouge" (Bullet. monum. 1877, p. 636 note 3). Es ist unklar, was hier unter dem pectoral zu verstehen ist. Vielleicht ist das bischöfliche Gremiale gemeint. Ein Rationale ist auf keinen Fall darunter zu denken, da dasselbe nie Pectorale hiefs und zudem für die Bischöfe von Vannes sich der Gebrauch des Rationale nicht nachweisen läfst. Das Rationale, welches uns in der Historia episc. Autiss. c. 49 (Migne, P. l. CXXXVIII, 277) begegnet, bedeutet lediglich den Brustbesatz einer Prachtalbe, die hier in etwas überschwenglichen Worten gefeiert wird. Mit dem uns beschäftigenden Ornatstück hat es nichts zu tun. Wenn es ebendort (Migne, l. c. 278) heifst, das handbreite Auriphrygium der Kasel habe das Bild des Superhumerales und Rationales nach Weise des erzbischöflichen Palliums dargestellt, so sind unter dem Superhumerale und Rationale die betreffenden Ornatstücke des levitischen Hohenpriesters zu verstehen, nicht ein pontifikaler Schmuck des christlichen Kultus. Über ein im Chron. Mindense erwähntes Rationale des Bischofs von Minden siehe unter III. (Sp. 112.)

[15]) Nur im Prager Inventar wird auch ein rationale diaconale cum perlis et capitibus draconum erwähnt.

[16]) Man darf nicht vergessen, dafs die Befugnisse der Bischöfe hinsichtlich liturgischer Angelegenheiten im Mittelalter infolge der Verhältnisse, namentlich auch wegen des schwierigen Verkehres mit Rom bedeutend weitere waren und sein mufsten, als es jetzt der Fall ist. Doch war man bisweilen auch recht frei in der Auslegung der eigenen Machtvollkommenheit.

[17]) Es ist bemerkenswert, dafs die Bullen, in welchen Innocenz II. die Bischöfe von Paderborn und Lüttich mit dem Rationale auszeichnet, zum grofsen Teil wörtlich übereinstimmen, so dafs ein bestimmtes Formular für derartige Verleihungen bestanden haben dürfte. Es scheinen dieselben demnach häufiger vorgekommen zu sein.

klarer erscheint das Rationale bei Honorius als Brustschmuck. „Das (bischöfliche) Rationale", schreibt derselbe, „ist dem ‚Gesetz' entlehnt. Das Rationale war hier aus Gold, Blau- und Rotpurpur im Mafs von einer Spanne gemacht, mit doctrina und veritas (urim und thummim), sowie zwölf kostbaren Steinen ausgestattet, auf denen die Namen der Söhne Israels eingegraben waren, und wurde vom Hohenpriester auf der Brust getragen. Bei der christlichen Bischofsgewandung erscheint es in Gestalt eines Schmuckes aus Gold und Edelsteinen, der auf der Brust getragen wird und oben an der Kasel befestigt ist".[18])

Brustschilde sind auch die zwei rationalia, welche uns in dem Inventar der Kathedrale von Reims begegnen. Es erhellt das aus der Beschreibung, welche von denselben gegeben wird: „Das eine, ein grofses und kostbares Rationale", so heifst es in dem Inventar, „ist aus Goldtuch gemacht, mit vier Ringen und ebenso vielen Goldagraffen versehen und mit zwölf Edelsteinen von verschiedener Farbe in goldenen kreisförmigen Fassungen geschmückt, auf welchen sich die Namen der zwölf Söhne Israels eingeschnitten befinden. Das Rationale hängt an einer goldenen Kette, welche die Schultern des Prälaten umzieht und an den beiden Seiten mit je einem äufserst schönen Steine in Goldfassung, im Rücken aber mit einem recht dicken Bergkristall verziert ist." Von dem andern Rationale wird gesagt: „Item aliud rationale parvum de auro cum catena aurea, in cujus medio interradiat lapis inusitatae magnitudinis et in circuitu ejusdem sunt alii octo lapides pretiosi videlicet 4 smaragdinae et 4 balas". Bei diesem Rationale fehlten die Namen der Söhne Jakobs, wie denn überhaupt die Zahl der Steine geringer und die Ausstattung schlichter war. Eine Kette zum Aufhängen des Schmuckes mangelte auch hier nicht.

Welcher Art das Rationale war, dessen Gebrauch Agapet II. den Bischöfen von Halberstadt zugestand, geht leider aus der Erzählung Sigeberts und dem Briefe Hildwards von Halberstadt an Theodorich von Metz nicht hervor und ist auch aus den Monumenten nicht festzustellen.

Dafs das Rationale, von dem in der Bulle Johannes XIX. die Rede ist, eine Brustplatte oder einen ähnlichen Brustschmuck bedeuten mufs, dürfte sich aus dem Umstand erschliefsen lassen, dafs der Papst dem Patriarchen von Aquileja den Gebrauch desselben zugleich mit dem des Palliums gestattete; denn eine Verbindung von Pallium und Rationale läfst sich wohl kaum anders als unter der Annahme verstehen, es habe letzteres einen auf der Brust des Patriarchen über dem Pallium angebrachten Schmuck dargestellt.

Ein Brustschild ist ferner das Rationale, welches in dem Sakramentar Ratolds von Corbie erwähnt wird. Die Rubrik: Postea, d. i. nach Anlegung der Kasel, ministretur ei casula, tandem vero rationale cohaerens vinctim[19]) superhumerali, welche doch nur einen am Amicte angebundenen Brustschmuck bedeuten kann, weist zur Genüge darauf hin.

Auch das Schatzverzeichnis der Kathedrale von Prag scheint, wenn es von rationalia spricht, einen Brustschmuck zu meinen. Es heifst dort: Primo rationale de perlis pretiosis, quod ex antiquo reparavit dominus Arnestus archiepiscopus pragensis. Item aliud rationale cum perlis plenum et cum crucibus nigris donatum per imperatorem, in quo deficiunt multae perlae. Item aliud rationale diaconale cum perlis parvis et capitibus draconum. Dafs wir es hier mit einer Art von Brustschild zu tun haben, dafür dürfte sprechen, dafs 1. in dem Inventar unter der Bezeichnung „rubrica rationalium" aufser den genannten drei rationalia noch die Ringe, Brustkreuze und Bischofsstäbe, also lauter Metallgegenstände, aufgeführt werden und dafs 2. auch ein Diakonalrationale erwähnt wird. Dafs wirklich die Diakonen hier und da einen Brustschmuck getragen haben werden, dürfte das Siegel von Beckum beweisen, welches den hl. Stephanus in Diakonentracht mit einem Rationale auf der Brust darstellt (Abb. 1). Ein Brustschmuck

[18]) Sicardus schreibt: Hodie praefertur aurum et gemmae in pectore pontificis, planetae affixae. Seine Worte lehnen sich an die Angabe des Honorius an und sind darum wohl ebenfalls von einem Brustschmuck zu verstehen. An den gewöhnlichen Kaselbesatz läfst sich bei ihnen um so weniger denken, als derselbe, falls er mit Goldstickereien und Edelsteinen geschmückt wurde, nicht blofs auf der Brust mit solchen versehen wurde.

[19]) Der jetzt in der Pariser Nationalbibliothek befindliche Kodex (f. lat. 12052) hat bezeichnenderweise vinctim, nicht junctim, weil das Rationale am Amict angebunden wurde. Möglich indessen, dafs vinctim nur ein Schreibfehler für junctim ist.

endlich ist meines Erachtens auch in dem Inventar von Speier gemeint.

Rationalien im Sinne eines auf der Brust über der Kasel befestigten bischöflichen Brustschildes haben sich aus dem Mittelalter nicht erhalten. Dagegen gibt es eine Anzahl von Bischofsdarstellungen aus dem XII. u. XIII. Jahrh., welche das Rationale aufweisen und treffliche Illustrationen zu den Ausführungen eines Ivo und Honorius, sowie zu den Angaben der Inventare von Speier, Reims und Prag bilden. So findet sich der Brustschmuck beispielsweise auf den Siegeln der Münsterischen Bischöfe Werner († 1151), Ludolf (†1248), Wilhelm (†1260), der Paderborner Bischöfe Bernhard III. († 1223), Bernhard IV. (†1247), Simon I. († 1277), der Mindener Bischöfe Johann († 1253), Wilhelm I. († 1242) u. Widekind I. († 1261),[20]) der Mainzer Erzbischöfe Christian († 1251), Gerhard I. († 1259), Werner (†1284)[21]) und des Mainzer Domstiftes (Abb. 2). Auch auf sonstigen Monumenten begegnet es uns nicht selten. Wir erwähnen hier nur die drei aus Maestricht stammenden Reliquiare des Musée Cinquentenaire zu Brüssel mit den Darstellungen der Heiligen Monulphus, Gondulphus und Valentin,[22]) die Statuette des hl. Servatius am Kopfende des Schreines des Heiligen in der St. Servatiuskirche zu Maestricht, die Statue des hl. Gregor d. Gr. am Südportal der Kathedrale von Chartres und ganz besonders die Darstellung des hl. Clemens am Portal des Querschiffes der Reimser Kathedrale,[24]) die Papstfigur am Hauptportal und die nach deren Vorbild gearbeitete Grabstatue Clemens II. im Dom zu Bamberg.



Abb. 1. Siegel der Stadt Beckum. (XIII. Jahrh.)



Abb. 2. Siegel des Mainzer Domstiftes. (XIII. Jahrh.)

Der Brustschmuck, den wir auf den genannten Bildwerken antreffen, ist meist von rechteckiger Form, doch auch wohl rund. Er ist bald gröfser, bald kleiner, immer aber reich verziert, zumal mit Steinen. Angebracht ist er oben über der Kasel hart unter dem Kopfdurchlafs. Es erscheint fast immer im Einklang mit den Angaben Honorius von Autun an der Kasel befestigt zu sein. Bei der Clemensstatue am Portal des Querbaues der Kathedrale von Reims hängt das Rationale an Kettchen, die unter der Parura des Amicts verschwinden. Dafs man das Rationale wirklich wohl am Amict befestigte, ersehen wir aus dem Sakramentar Ratolds. Denn wenn es darin heifst, es solle der Diakon den Bischof nach Anlegung der Kasel mit dem Rationale versehen, cohaerens vinctim superhumerali, so ist, wie sich aus den voraufgehenden Angaben des Sakramentars ergibt, unter diesem su-

[20]) Abbildungen in »Die westfälischen Siegel des Mittelalters« (Münster 1882 und 1885). Tafel 1³, 43²; 44³; 49¹, ², ³; 54³, ⁵, ⁶.

[21]) Abbildungen bei Würdtwein, Nova subsid. dipl. III, tab. 18; IV. tab. 20.

[22]) Abb. bei J. Destrée, Les musées royaux du Parc du Cinquentenaire à Bruxelles, Livraison 5.

[23]) Abb. bei Dr. F. Bock und M. Willemsen, »Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschätze zu Maestricht« S. 47.

[24]) Die Statuen zeigen, wie wir uns die Verbindung von Pallium und Rationale bei dem Patriarchen Poppo von Aquileja zu denken haben. Neueste Abbildungen A. Weese, Die Bamberger Domskulpturen, Abb. 32, 33; Die Bamberger Clemensstatue, auch bei Hasak, »Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des XIII. Jahrh.«, S. 64.

perhumerale nicht ein besonderes Schulterkleid zu verstehen, wie man irrig geglaubt hat, sondern der Amict.

Wie übrigens das Inventar der Kathedrale von Reims beweist, trug man das Rationale auch nach Art des gegenwärtig gebräuchlichen bischöflichen Pectorales[25]) an einer Kette um den Hals. Man heftete es aber in diesem Falle obendrein noch wohl mittelst Nadeln an der Kasel an, ohne Zweifel, um ein ebenso unschönes wie lästiges Hin- und Herbaumeln des Schmuckes zu verhüten. Item tres acus de argento deaurato servientes ad tenendum dicta rationalia cum casula et habet quaelibet acus in summitate unam grossam margaritam antiquam, so heifst es im Reimser Schatzverzeichnis.

Die Missa Illyrica läfst den Bischof bei Anlegung des Rationales beten: „Verleih uns, o Herr, dafs wir an deiner Wahrheit unerschütterlich festhalten und der Wahrheit Lehre deinem Volke würdig eröffnen". Die in diesen Worten ausgesprochene Symbolik des Schmuckes liegt auch den Deutungen zu Grunde, welche Honorius von Autun von demselben an der Hand des alttestamentlichen Rationales gibt.[26]) Das Rationale war Sinnbild des bischöflichen Lehramtes und der bischöflichen Lehrtätigkeit, welche dem christlichen Volk die göttliche Wahrheit vermitteln sollen, daher zugleich Sinnbild der Weisheit und der Einsicht in die Glaubensgeheimnisse, welche dem Bischof eigen sein mufs, aber auch eine Mahnung, die apostolischen Tugenden treu zu pflegen.



Abb. 3. Grabfigur des Bischofs Albert von Hohenlohe († 1372) im Dom zu Würzburg.

Fragen wir nach dem Ursprung des Schmuckes, so mufs man zweierlei vor Augen halten. Das Rationale war ein Schmuck, aber ein Schmuck, der unzweifelhaft Beziehungen auf den Brustschmuck des aaronitischen Hohenpriesters enthält. Wir werden daher nicht fehlgehen, wenn wir das Aufkommen des Rationales auf zwei Ursachen zurückführen, einmal auf die im X. und namentlich im XI. und XII. Jahrh. zunehmende Prachtliebe in der Ausstattung der pontifikalen Gewandung, dann aber auch auf gewisse Reminiscenzen an den glänzenden Ornat des jüdischen Hohenpriesters, von dem man ja immer wieder bei der Lesung der hl. Schrift hörte. Es ist das Rationale eines der wenigen Ornatstücke, vielleicht das einzige, für dessen Entstehen unzweifelhaft die aaronitische pontifikale Kultkleidung vorbildlich gewesen ist. Dieser Einflufs tritt schon in dem Namen logion, rationale deutlich zu Tage. Geradezu auffällig aber wird er bei dem Rationale der Clemensstatue zu Reims und dem ersten der beiden im Reimser Inventar erwähnten Rationalien.

---

[25]) Das bischöfliche Brustkreuz kommt bei den Bischöfen erst gegen Ende des Mittelalters in allgemeinen Gebrauch. Auffallend ist, dafs noch P. Kleinschmidt in »Der kathol. Seelsorger« 1902, S. 201 sagt, die erste Erwähnung des Pectorales geschehe bei Rupert von Deutz (De eccl. offic. l. I, c. 26). Ein Blick auf den fraglichen Passus bei Rupert genügt doch, um zu erkennen, dafs der Deutzer Abt nicht von einem Brustkreuz des Bischofs, sondern von dem Kreuzzeichen redet, das der Bischof auf seine Stirne zeichne. Der erste, welcher vom Pectorale spricht, ist Innocenz III. (1198—1216). Er bezeichnet dasselbe aber als spezifisch päpstliches Ornatstück. Als päpstlicher Schmuck erscheint es auch noch im Rationale des Durandus, doch ergibt sich aus dessen Pontificale, dafs das Brustkreuz gegen Ende des XIII. Jahrh. auch schon, wenngleich nur ad libitum, von den Bischöfen getragen wurde: crux pectoralis, si quis ea uti velit (Martène, l. c. l. 1, c. 4 art. 12, ordo 23; I. 221). Bei den Kardinalbischöfen war die crux pectoralis nach Ausweis des von Jacobus Gaetanus verfafsten Ordo wenigstens bereits im Beginn des XIV. Jahrh. in Gebrauch. Vergl. ordo 14, c. 4 (Migne P. l. LXXVIII).

[26]) Gemma l. 1 c. 213 (Migne, P. l. CLXXII, 608): Monet autem pontificem ratione vigere, auro sapientiae, hyacintho spiritualis intelligentiae, purpura patientiae in Christum, qui coelum palma mensurat, tendere debet, doctrina et veritate radiare, gemmis

Vielleicht übrigens, dafs das Rationale auch mit dem Encolpion der griechischen Bischöfe, einem mit Reliquien gefüllten, an einer Kette um den Hals hangenden Brustschmuck, in irgend einem Zusammenhange steht. Ein Encolpion dieser Art schickte Patriarch Nicephorus von Konstantinopel mitsamt verschiedenen liturgischen Gewändern Papst Leo III. (795—816) zum Geschenk.[27]) Der Umstand, dafs selbiges in Begleitung sakraler Gewänder (Kasel, Stola etc.) erscheint, legt die Vermutung nahe, dafs es ebenfalls ein liturgisches Ornatstück gewesen sei. Ein solches Encolpion mag das Rationale gewesen sein, welches Gebhard von Salzburg von seinem Aufenthalt in Byzanz mit nach Hause brachte.

Das Rationale im Sinne eines Brustschmuckes verschwindet in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. von den Bildwerken. In der Praxis dürfte es sich aber, wie aus dem Prager Inventar hervorgeht, vereinzelt, noch eine Weile länger erhalten haben.

III.

Nicht ein Brustschmuck, sondern eine Art Schulterkleid oder wohl besser ein Gegenstück zum erzbischöflichen Pallium ist gemeint, wenn Innocenz II. den Bischöfen Bernhard von Paderborn und Adalbero von Lüttich das Recht verleiht, sich an gewissen Tagen bei der Messe des Rationales zu bedienen. Die betreffenden Bullen deuten das selbst genugsam an, sofern sie das Rationale, dessen Gebrauch sie gestatten, durchaus nach Analogie des Palliums behandeln. Ganz klar aber erhellt es aus dem Umstand, dafs tatsächlich im Mittelalter sowohl bei den Paderborner wie den Lütticher Bischöfen ein besonderes liturgisches Schultergewand zum Pontifikalornat gehörte und in Paderborn gegenwärtig noch gehört.

Ein solches Schulterkleid ist offenbar im St. Galler Codex gemeint. Auch das Rationale, welches Calixt II. dem Bischof Dietrich von Naumburg gewährt, wird von dieser Art gewesen sein. Sicher ist das bezüglich des Rationales, von dem Bischof Philipp von Eichstätt in der Vita S. Willibaldi berichtet und das er als vom hl. Bonifazius dem hl. Willibald und seinen Nachfolgern verliehen hinstellt. Das bezeugen nicht nur zahlreiche Monumente, namentlich aber die Miniaturen des Pontificales Gundekars II., es bildet wie zu Paderborn so auch zu Eichstätt noch jetzt ein Rationale genanntes Schulterkleid einen Bestandteil der Pontifikalgewandung.

Von sonstigen deutschen Bischöfen scheinen fast nur noch die Bischöfe von Regensburg, Würzburg und Bamberg sich eines Rationales dieser Art bedient zu haben. Für Würzburg und Regensburg lassen die Monumente, insbesondere die Siegel und Grabmäler, daran keinen Zweifel. Auf den Würzburger Bischofssiegeln erscheint das Rationale zuerst bei Emehard von Rothenburg (1088—1104) und erhält sich auf denselben bis auf Gottfried von Hohenlohe (1314—1322). Von da ab wird es in fast ununterbrochener Folge durch die Grabmäler der Würzburgischen Bischöfe bezeugt. Die Reihe derselben beginnt mit Mangold von Neuenburg (†1303); mit Johann Gottfried von Aschhausen (1617—1622) tritt das Pallium an Stelle des Rationales. Bei der Grabfigur Mangolds von Neuenburg ist das Ornatstück in Malerei, bei den folgenden Bischöfen in Skulptur dargestellt (Abb. 3).



Abb. 4. Grabfigur des Bischofs Heinrich von Absberg († 1491) im Dom zu Regensburg.

Auf den Regensburger Siegeln begegnet uns das Rationale zuerst, wie es scheint, bei Hartwig I. (1106—1126),[28]) es erhält sich auf den-

virtutum coruscare, duodecim apostolos sanctitate imitari, totius populi in sacrificio recordari.

[27]) Migne, P. l. CII, 1067.

[28]) Eine Miniatur in dem aus Niedermünster zu Regensburg stammenden, Utacodex (Münch. Staatsbibl. Cim. 54) könnte auf die Vermutung führen, es sei bereits zur Entstehungszeit desselben (Beginn des XI. Jahrh.) das Rationale bei den Regensburger Bischöfen in Gebrauch gewesen. Allein eine solche ist durchaus irrig. Die Miniatur stellt den hl. Erhard in merkwürdiger Verquickung bischöflicher und hohenpriesterlicher Tracht dar. Wie aus dem Kopfbund und der dreieckigen goldenen Stirnscheibe des Heiligen nicht

selben bis über die Mitte des XIV. Jahrh., da es sich noch auf einem aus dem Jahre 1353 stammenden Siegel Friedrichs von Nürnberg vorfindet. (1341—1368.) Auf den Grabmälern der Regensburger Bischöfe kommt es erst spät vor; der erste, bei dessen Grabfigur es sich nachweisen läfst, ist Bischof Heinrich von Absberg (1465—1492). Freilich ist die Zahl älterer Grabmonumente eine sehr geringe. Seit dem Ende des XV. Jahrh. tritt es aber dann bis zu Bischof David Kölderer von Burgstall (1567 bis 1579) auf einer ununterbrochenen Reihe prächtigster Grabplatten Regensburger Bischöfe auf (Abb. 4). Aus dem Ende des XIII. Jahrh. stammt eine mit dem Rationale geschmückte Bischofsbüste im Tympanon einer zum südlichen Seitenchor führenden Tür, aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. verschiedene mit dem Rationale ausgezeichnete Bischofsfiguren in den Fenstern des südlichen Seitenschiffes und Querschiffes.[29])

Dafs in Bamberg das Rationale in Gebrauch war, ergibt sich aus einem im Bamberger Domschatz noch vorhandenen Exemplare. Dasselbe gehört nach Material, Technik u. Ausführungsweise durchaus in die Kategorie der Paramente, welche Heinrich d. H. seiner Stiftung schenkte und stammt sonach aus der Frühe des XI. Jahrh. Es ist leider äufserst beschädigt, da von ihm nur noch die Goldstickereien und selbst diese nicht einmal vollständig erhalten sind und befindet sich gegenwärtig auf einer aus dem XI. Jahrh. stammenden und gegen Ende des XV. Jahrh. mit neuem Stoff (einem dunkelblauen, mit spätem Granatapfelmuster verzierten Damast) überzogenen Kasel. Das Aufnähen geschah in sehr ungeschickter Weise. Auf der Vorderseite wurde das Rationale sogar in der Mitte durchgeschnitten.[30])


Abb. 5. Grabfigur des Bischofs Gottfried von Limburg († 1455) im Dom zu Würzburg.

Auch in den Custoreirechnungen des Bamberger Domes wird wiederholt ein Rationale genannt. Für die Jahre 1476, 1485, 1512, 1539 und 1616 ist eine Reparatur desselben erwähnt. 1544 lieferte ein Goldschmied 32 Schellen für das Rationale; 1626 reparierten und erneuerten die Jungfrauen „zum hl. Grab" das Ornatstück und reinigten die Perlen und Edelsteine desselben.[31]) Die Angabe zu den Jahren 1476 und 1485 mögen sich auf das vorhin genannte Rationale beziehen. Die späteren, namentlich der Vermerk zu den Jahren 1544 und 1626 setzen indessen ein zweites voraus, das mit Perlen, Edelgesteinen und Schellchen geschmückt gewesen sein mufs.

Auffallend ist, dafs auf der langen Reihe von Grabfiguren der Bamberger Bischöfe im Dom

gefolgert werden kann, dafs die Bischöfe von Regensburg sich damals eines derartigen Kopfschmuckes bedienten, ebensowenig gestattet das phantastische Schultergewand St. Erhards einen Schlufs auf eine Verwendung des Rationales.

[29]) Das Studium der Würzburger Siegel wurde mir durch die Liebenswürdigkeit des Sekretärs des Historischen Vereins von Unterfranken, Herrn Dr. jur. Ziegler zu Würzburg, das der Regensburger Siegel durch die freundliche Beihülfe Sr. Hochgeboren des Herrn Grafen Hugo von Walderdorff und des jetzigen Direktors des Reichsarchivs zu München, Herrn Dr. Baumann ermöglicht. Herzlichen Dank auch für gütigstes Entgegenkommen dem hochw. Herrn Generalvikar Prälat Dr. Leitner zu Regensburg und dem hochw. Herrn Dompfarrer Dr. Braun zu Würzburg.

[30]) Es sei übrigens bemerkt, dafs meiner Ansicht zufolge das Bamberger Rationale nie ein selbständiges Ornatsstück, sondern von Anfang an der Kasel aufgestickt gewesen ist. Ich stütze mich dabei auf seine Beschaffenheit. Es ist auffällig, dafs auf der Rückseite der Heiland mit den beiden Engeln zu seiner Seite nicht innerhalb des Mittelfeldes, sondern über demselben angebracht ist. Er kann überhaupt nie innerhalb desselben gestanden haben, wie die Mafsverhältnisse der Vorder- und Rückseite des Rationales beweisen. Es mufs daher letzteres von Anfang an auf der Kasel seinen Platz gehabt und der Kaselstoff als Stickgrund gedient haben. Auf dem Regensburger Rationale, das unzweifelhaft als selbständiges Ornatstück gedacht ist, hat der Heiland mit den Engeln auf dem Mittelfeld der Rückseite eine Stelle gefunden.

zu Bamberg nirgends das Rationale auftritt. Die Bischöfe tragen vielmehr regelmäfsig das Pallium. Bekanntlich erhielt Hartwig von Bamberg 1053 auf Fürbitte Heinrichs III. von Papst Leo IX. das Recht, das Pallium zu tragen, doch nur für seine Person, da seiner Nachfolger in der fraglichen Bulle keinerlei Erwähnung geschieht.[32]) Ebenso erhielt Bischof Egilbert 1139 von Innocenz II., der ihn konsekriert hatte, für seine Person das Pallium.[33]) Vielleicht, dafs später dasselbe für alle Inhaber des Bamberger Stuhles, der als Gründung Heinrichs d. H. besonderen Ansehens sich erfreute, gegeben wurde; denn es ist nicht anzunehmen, dafs das Pallium aller Grabmonumente nur auf Rechnung der Künstler zu setzen sei. Jedenfalls beweist aber die wiederholte Reparaturbedürftigkeit des Rationales in den Jahren 1476 bis 1626, dafs selbiges damals zu Bamberg noch nicht ganz aufser Gebrauch gewesen sein kann.



Abb. 6. Rationale im Dom zu Bamberg.

Ob auch in Minden das Rationale im Mittelalter zu den Bestandteilen der Pontifikalgewandung gehört, ist unsicher. Man hat dafür wohl eine Stelle des Chronicon Mindense (XV. Jahrh.) angeführt.[34]) Allein es ist in derselben erstens nicht das Rationale, sondern das Pallium gemeint, was klar aus dem Prologus hervorgeht, und dann ist die ganze Erzählung von der Einweihung des Mindener Domes durch Leo III. und der daran sich anknüpfenden Privilegienverleihungen nur Fabel. Wenn etwas dafür spricht, dafs die Mindener Bischöfe in späterer Zeit die Befugnis besafsen, das Rationale zu tragen, so sind das die Siegel der Bischöfe Wilhelm I. von Diepholz (1236—1242), Widekind I. von Hoya (1253—1261) und Volkwin von Schwalenberg (1275—1293), auf denen, wie es scheint, die Bischöfe mit dem Rationale geschmückt sind.[35])

Der Kopist hat zu dem Ende die Rückseite verlängert und aufserdem das Medaillon mit dem Lamm Gottes unterhalb des Heilandes verkleinert. Natürlich mufste er dabei auch der Vorderseite eine entsprechend gröfsere Länge geben.

[31]) Pfister »Der Dom zu Bamberg« S. 74. Zu Bamberg hat mich der Hochw. Herr Domkapitular Dr. Senger durch die Unterstützung, welche er mir zum Zwecke einer Untersuchung der Paramente des Domes in bereitwilligster Weise lieh, zu besonderem Danke verpflichtet.

[32]) Migne P. l. CXLIII, 700.

[33]) Ibid. CLXXIX, 483.

[34]) Meibom, »Rerum germanic.« l. I, p. 552: Et hoc templum consecratur — a Leone et ditatur — multis privilegiis — nam hic praesul honoratur — Mindensis qui vocitatur — dignitate pallii — quod bene rationale — vocamus et hoc non male — nam trini episcopi — tantum isto decorantur — per quem recte venerantur — locus, gens et clerici. Im Prologus wird dieselbe Begebenheit erzählt, nur dafs hier das von Leo IX. angeblich verliehene Ornatstück blofs pallium genannt wird. „Hunc pastorem cum ornavit — usu sacri pallii."

[35]) Auch auf den Osnabrücker Siegeln Gerhards von Oldenburg (1192—1216) und Engelberts I. von Isenburg (1225—1226), sowie den Münsterischen Ottos I. von Oldenburg (1204—1213) und Ludolfs von Holte (1226—1247) scheint das Rationale im Sinne eines palliumartigen Schulterschmuckes vorzukommen. Ob man indessen aus einem derartigen vereinzelten Auftreten desselben den Schlufs auf eine

Aufserhalb Deutschlands scheint das Ornatstück nur sehr vereinzelt in Gebrauch gewesen zu sein. Barbier de Montault hat es auch auf Grund einer mittelalterlichen Bischofsstatue für den Bischof von Poitiers nachweisen wollen.[36]) Indessen dormitat aliquando bonus Homerus. Der sonst so bedächtige Forscher hat diesmal die bei der fraglichen Statue wie übrigens auch sonst nicht selten etwas stark hervortretende Umbordung des Kopfdurchlasses mit einem Schulterkragen verwechselt.

Bis jetzt ist uns nur ein aufserdeutscher Bischof bekannt geworden, der sich des Rationales im Sinne eines Schulterkleides bedient hätte, der Bischof von Krakau. Freilich besafs auch der Bischof von Toul das Privileg, dasselbe zu tragen — es wurde zu Toul statt rationale richtiger superhumerale genannt.[37]) — Allein wie Lüttich ehedem zum Metropolitanverband Cöln, so gehörte Toul als Suffragan zum Metropolitanverband Trier, dessen Dekan zu sein der Touler Bischof sogar behauptete. Im Dom zu Krakau ist noch ein Rationale vorhanden, welches laut Aufschrift ein Geschenk der Königin Hedwig, Tochter Ludwigs von Ungarn, ist. Später bedienten sich die Krakauer Bischöfe des Palliums.[38])

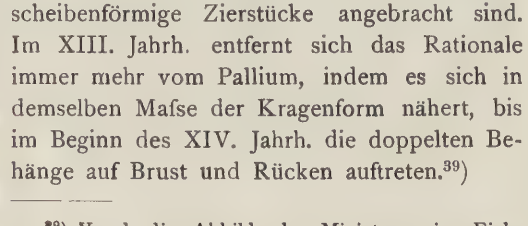


Abb. 7. Rationale im Kgl. Bayrischen Nationalmuseum zu München. (Rückseite.)

Die Form des Rationales war weder überall noch zu allen Zeiten dieselbe. Wie die übrigen Ornatstücke hat auch das Rationale seine Entwicklung gehabt.

In Paderborn erscheint es, soweit die Monumente ein Urteil gestatten, in seiner ältesten Gestalt als ein dem Y artigen Pallium formverwandter Schmuck. Man vergleiche z. B. die Siegel Willbrands von Wildeshausen (1225 bis 1227) und Bernhards IV. (1227—1247), sowie die Statue des hl. Liborius (?) am Portal der Domkirche zu Paderborn (XIII. Jahrh.). In späterer Zeit wurde es zu Paderborn eine Art von Schulterkragen, der vorn und hinten mit zwei Behängen versehen ist.

Sehr lehrreich ist in Bezug auf die Entwicklung des Rationale das Pontifikale Gundekars II. zu Eichstätt mit seinen Abbildungen der Eichstätter Bischöfe. Es wurde unter Gundekar II. begonnen und reicht bis zum Jahre 1540. Die Serie der Eichstätter Bischöfe bis Gundekar II. († 1076) einschliefslich entstand noch unter dem Pontifikat Gundekars, die Bilder der Bischöfe des XII. Jahrh. wurden um 1200 gemalt, die übrigen nach und nach hinzugefügt. Es läfst sich allerdings nicht verkennen, dafs bei diesen Darstellungen die Phantasie des Künstlers ein gutes Stück mitgearbeitet hat. Eine so bunte Mannigfaltigkeit, wie sie uns hier in Bezug auf die Gestalt und Ausstattung des Rationales entgegentritt, ist zweifelsohne nicht vorhanden gewesen. Sieht man indessen von den Einzelheiten ab und achtet man blofs auf den Typus, so dürfen die Miniaturen als treues Spiegelbild der Entwicklung des Ornatstückes gelten. Bei den Bischöfen des XII. Jahrh., bei welchen dasselbe zuerst vorkommt, steht es, was die Form anlangt, dem Pallium noch recht nahe, nur dafs der Behang kürzer ist, wie bei diesem und auf den Schultern bei der Mehrzahl der Darstellungen scheibenförmige Zierstücke angebracht sind. Im XIII. Jahrh. entfernt sich das Rationale immer mehr vom Pallium, indem es sich in demselben Mafse der Kragenform nähert, bis im Beginn des XIV. Jahrh. die doppelten Behänge auf Brust und Rücken auftreten.[39])

tatsächliche Verwendung des Ornatstückes machen darf? Man darf nicht vergessen, dafs zu den Siegeln nicht selten auswärtige Vorlagen genommen oder dafs dieselben auswärts angefertigt wurden.

[36]) Particularités du costume des évèques de Poitiers in Bullet. monument. 1877 p. 623 svtes.

[37]) De Vert, Explication des cérémonies de la messe I, 153.

[38]) Alex. Przezdziecki et Eduard Rastowiecki, Monuments du moyen-âge dans l'ancienne Pologne Nr. 17.

[39]) Vergl. die Abbild. der Miniaturen in »Eichstätts Kunst, Festschrift zum goldenen Priesterjubiläum des hochw. Herrn Bischofs Dr. Franz Leopold Freiherrn von Leonrod«, München 1901.

Auch auf den Regensburger Siegeln, Glasgemälden und Grabmälern läfst sich der Wandel in der Form des Ornatstückes gut, vielleicht sogar noch besser, wie auf den Miniaturen des Gundekarpontifikales verfolgen. Bis Konrad V. von Luppurg (1296—1313) hat das Rationale eine dem Pallium durchaus verwandte Gestalt. Fast der einzige Unterschied zwischen beiden besteht darin, dafs der Behang beim Rationale ungleich kürzer ist, als beim Pallium. Scheiben auf den Schultern kommen erst seit der Mitte des XIII. Jahrh. beim Rationale vor. Doppelbehänge treten zuerst bei Nikolaus von Stachowitz (1313—1340) und Friedrich von Nürnberg (1341—1368) auf. Auf den Grabmälern erscheint es dann als förmlicher mit Doppelbehängen ausgestatteter Kragen (Abb. 4).

Keine besondere Entwicklung hat das Rationale zu Würzburg und zu Bamberg erfahren; zu Würzburg erscheint es von seinem ersten Auftreten unter Emehard bis zum Augenblick, da es durch das Pallium ersetzt wird, auf den Monumenten, Siegeln wie Grabmälern, als palliumartiges Ornatstück. Es sind im ganzen vielleicht etwa drei Siegel,[40]) welche eine etwas abweichende Form zeigen. Sie sind jedoch um so weniger von Bedeutung, als andere Siegel derselben Bischöfe die normale Form zeigen.

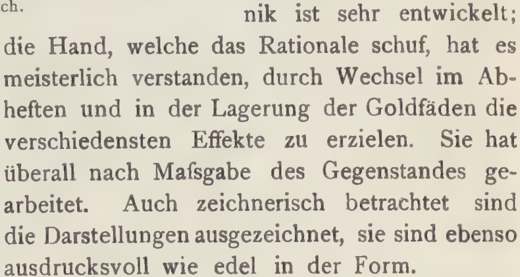


Abb. 8. Büste des hl. Lambert in der Kathedrale zu Lüttich.

Ungemein glänzende Beispiele dieser Form bieten in grofser Fülle die Grabmonumente der Würzburger Bischöfe (Abb. 3 u. 5).

In Bamberg ist umgekehrt schon im XI. Jahrh. das Rationale ein Ornatstück, das in keiner Weise an das Pallium erinnert (Abb. 6). Es besteht aus einem unten rechts und links in Ausläufern endenden, durch ein scheibenförmiges Schulterstück verbundenen Brust- und Rückenteil. Von Bamberg scheint sich dieser Typus dann später nach Eichstätt und Regensburg verpflanzt zu haben. Das in der Kathedrale zu Regensburg noch vorhandene Rationale stammt ohne allen Zweifel aus Bamberg, wo es etwa in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. entstanden sein dürfte. Es ist sowohl der Form wie dem Gegenstand der Darstellung nach eine genaue Kopie des zu Bamberg befindlichen Rationales. Verschieden ist es von demselben nur durch gröfsere Länge und Breite der Behänge, durch das Stickmaterial und den Stil.

Das Bamberger Rationale ist ganz in ungemein zarter Goldstickerei ausgeführt. Der dabei gebrauchte äufserst feine Goldfaden ist mittelst eines aus reinem Gold bestehenden Lahnes hergestellt. Der rotseidene Abheftfaden ist so tief in den Stoff eingezogen, dafs er fast verschwindet und die Arbeit den Eindruck eines Goldgewebes macht. Technisch ist die Stickerei vorzüglich, dagegen sind die Darstellungen ziemlich unbeholfen und steif. Beim Regensburger Rationale ist aufser Goldstickerei auch Seidenstickerei zur Anwendung gekommen. In Seide sind gestickt die Fleischpartien, das Haar, die Inschriften, die Konturen und einiges andere. Der Lahn des Goldfadens besteht aus vergoldetem Silber. Die Technik ist sehr entwickelt;



die Hand, welche das Rationale schuf, hat es meisterlich verstanden, durch Wechsel im Abheften und in der Lagerung der Goldfäden die verschiedensten Effekte zu erzielen. Sie hat überall nach Mafsgabe des Gegenstandes gearbeitet. Auch zeichnerisch betrachtet sind die Darstellungen ausgezeichnet, sie sind ebenso ausdrucksvoll wie edel in der Form.

Wann diese Kopie nach Regensburg gekommen, ist nicht festzustellen. Für Regensburg angefertigt ist sie jedenfalls nicht, da erst in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. das Rationale daselbst eine dem Bamberger verwandte Form annahm. Sighart behauptet, es sei das Regensburger Rationale durch Berthold von Nürnberg (1351—1365), Bischof von Eichstätt,

[40]) Es sind zwei Siegel Embrichos von Leiningen († 1146) und ein Siegel Herolds von Höchheim († 1172).

nach Regensburg gekommen, der Administrator von Regensburg gewesen.[41]) Es ist das indessen nur eine Vermutung, für die ein Anhalt nicht vorliegt. Es weist vielmehr die Beschaffenheit des Rationales im Dom zu Regensburg durchaus auf Bamberg als Herkunftsort hin. Es dürfte nicht so unwahrscheinlich sein, dafs es in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. nach Regensburg gebracht wurde, um als Vorlage für die nach seinem Muster angefertigte Nachbildung zu dienen, welche sich jetzt im Nationalmuseum zu München befindet (Abb. 7). Bei dieser Gelegenheit mag dann das Bamberger Rationale in Regensburg geblieben sein.

Die Münchener Kopie ist nicht ungeschickt gearbeitet, ziemlich getreu und fast blofs hinsichtlich der Inschriften vereinfacht. Sie kam von Regensburg, wie es scheint, im Nachlafs des Bischofs Franz Wilhelm von Wartenberg (1649—1661), der es mag haben anfertigen lassen, nach Schlofs Tiefsling bei Mühldorf, von wo es dem Bayrischen Nationalmuseum übermittelt wurde.



Abb. 9. Rationale im Kgl. Bayrischen Nationalmuseum zu München. (Vorderseite.)

Zu Toul erscheint das Rationale zuerst auf dem Siegel Roberts von Marcey (1230—1253) und zwar ist es hier schon mit zwei Behängen versehen. Bei den folgenden Bischöfen fehlt das Ornatstück. Es dauert bis gegen die Mitte d. XIV. Jahrh., d. i. bis auf Bischof Thomas von Bourlemont (1330—1353), ehe es wieder auftritt.[42]) Auch jetzt ist es mit einem Doppelbehang geschmückt. Die Form, welche das Rationale später zu Toul hatte, erhellt aus einer, freilich mangelhaften Abbildung bei de Vert. Es ist hier ein Schulterkleid mit runden Schilden auf den Schultern und zwei Behängen am Saum.[43]) Im Beginn des XVIII. Jahrh. war das Ornatstück bereits eine Weile aufser Gebrauch, wie aus einem Brief Don Calmets an Montfaucon hervorgeht.[44])

Die Entwicklung des Lütticher Rationales läfst sich nicht verfolgen. Gegen Ausgang des Mittelalters war es, wie fast allenthalben, ein förmliches Schultergewand (Abb. 8). Es ist auf den Bildwerken über den Schultern meist mit Scheiben ausgestattet, nur selten entbehrt es derselben. Dagegen endet es am Saum regelmäfsig in drei Behängen.

Eigentümlicher Art ist das Krakauer Rationale. Es besteht aus zwei den Schultern aufliegenden Streifen, welche sich vor der Brust und im Rücken kreuzen. Über den Kreuzungsstellen ist ein in Gold gesticktes Rundmedaillon angebracht, welches das Lamm Gottes enthält. Den Schulterstreifen sind die Inschriften, *doctrina, veritas, prudentia* und *simplicitas* aufgestickt. Auf den Behängen findet sich der Name der Geschenkgeberin: *Hedwigis Regina, filia regis Ludovici* angebracht. Die mit Fransen verzierten Endstücke weisen die Wappen von Polen, Ungarn und Anjou auf.

Von Rationalien in der Art eines Schultergewandes haben sich aus dem Mittelalter vier erhalten, das Bamberger Rationale, das Rationale im Dom zu Regensburg und im Bayrischen Nationalmuseum und endlich ein Rationale in Eichstätt. Das Eichstätter ist wiederholt beschrieben und abgebildet worden.[45]) Es stammt gemäfs dem ihm eingestickten Wappen von Bischof Johann von Eich (1445—1464) her und ist reich in Perlen und Gold gestickt. Auf den Schulterstücken sind der hl. Bonifazius mit dem Mainzer und der hl. Willibald mit dem

[41]) »Geschichte der bildenden Künste in Bayern« S. 287.

[42]) Robert »Sigillographie de Toul« bei Rohault de Fleury, La messe VIII, p. 72.

[43]) De Vert »Explication des cérémonies« (Paris 1708) T. II, pl. 1 et p. 155.

[44]) Rohault de Fleury l. c. p 73: Les évêques de Toul se servaient autrefois d'une espèce d'éphod ou de superhumeral. Der Brief datiert vom 14. Januar 1726.

[45]) Abbild. bei Bock »Geschichte der liturgischen Gewänder« Bd. II, Taf. XXVII; Cahier »Nouveaux mélanges«, ivoires p. 184 svtes. und neuestens in »Eichstätts Kunst« S. 5.

Eichstätter Wappen dargestellt. Vorn und im Rücken ist das Rationale in Perlen mit einer von Eichenranken eingerahmten Inschrift geschmückt, die sich teils auf das Mittelstück, teils auf die Behänge verteilen. Sie lautet auf der Vorderseite: *Fides, spes, caritas* (Mitte), *justitia* (linker), *fortitudo* (rechter Behang), auf der Rückseite *veritas, disciplina* (Mitte), *temperantia* (linker), *prudentia* (rechter Behang). Das die Inschriften umziehende Eichenlaub weist nach Art eines redenden Wappens auf den Namen des Bischofs hin.

Weit gröfseres Interesse nehmen die Rationalien zu Bamberg, Regensburg[46]) und München wegen ihres reichen tiefsinnigen Bilderschmuckes in Anspruch. Auf den Rundscheiben sind in der Mitte zwei einander begegnende bezw. zwei einander sich küssende Frauengestalten dargestellt, deren Bedeutung durch die Umschrift *misericordia et veritas obviaverunt sibi* und *justitia et pax osculatae sunt* (Ps. 84, 11) gekennzeichnet ist. Um sie herum sind, durch ein Blattornament von einander getrennt, je sechs Brustbilder angebracht, laut Beischrift die zwölf Stämme Israels. Der vor der Brust und im Rücken herabfallende Teil des Ornatstücks, welches durch eine Borte rings umrahmt wird, setzt sich aus zwei schmalen seitlichen Vertikalstreifen und einem etwas kürzeren Mittelfelde zusammen. Die Vertikalstreifen enthalten je drei Halbbilder der zwölf Apostel. Im mittleren Felde ist auf der Rückseite der Weltenrichter und das Lamm, umgeben von Engeln und den Evangelistensymbolen abgebildet. Von den Engeln reicht einer dem hl. Johannes eine Rolle zum Schreiben, ein anderer bläst in die Posaune. Auf der Vorderseite füllt eine grofsartig gedachte Allegorie der Kirche die Mitte (Abb. 9). Unter fünftürmigem Überbau, der mit Behängen drappiert ist, steht Christus, der neue Salomon, der rex pacificus, wie es auf dem Bamberger Rationale heifst, auf einer Estrade, dem ferculum Salomonis und reclinatorium aureum, zu der rechts und links ein Aufstieg führt. Der Überbau ruht auf zwei Säulen, den columnae argenteae, neben denen Petrus und Paulus, die Säulen der Kirche, stehen. In dem Aufstieg zur linken sind Martyrer, von denen einer auf dem Regensburger Rationale als Stephanus bezeichnet ist, in dem Aufstieg zur Rechten der Herold der Liebe, Johannes Ev. Zwei Wege führen zum Friedenskönig, der ascensus purpureus, das Martertum, und die Liebe. Vor der Estrade erhebt sich in der Mitte eine Frauengestalt, die Kirche, zu deren Füfsen die Halbbilder zweier Frauen angebracht sind, Maria und Martha, das beschauliche und das tätige Leben. Beischriften bilden auf der Vorderseite wie auf der Rückseite die Erläuterung der Darstellungen. Am ausgiebigsten sind sie auf dem Bamberger Rationale beigegeben. Beim Münchener sind die Inschriften der Vorlage entweder weggelassen oder durch andere ersetzt, bei denen die reiche Allegorie, welche den Bilderschmuck beherrscht, kaum mehr zur Geltung kommt. Die Darstellungen der Vorderseite beruhen ganz auf der Apocalypse, diejenigen der Rückseite im wesentlichen auf dem Hohen Lied und seinen mystischen Deutungen bei den alten Exegeten.[47])

Ein Rationale aus später Zeit wird im Dom zu Paderborn aufbewahrt. Auch bei ihm besteht die Vorder- und Rückseite aus einem Mittelstück und zwei, die Seiten desselben begleitenden Vertikalstreifen. Schulterschilde fehlen aber, es stofsen vielmehr die seitlichen Streifen unmittelbar über der Schulter aneinander. Durch eine reich mit Edelsteinen besetzte Agraffe getrennt sind auf dem vorderen Mittelstück die Worte *doctrina . veritas*, auf dem hinteren *fides . caritas* eingestickt. Auf die Vertikalstreifen verteilt sich eine Inschrift, welche einen kurzen Abrifs der Geschichte des Paderborner Rationales gibt: *Bernardus I. epis pad. impetravit — Innocentius II. P. M. concessit — Alexander VII. P. M. confirmavit — Ferdinandus II. epus pad. ampliavit.* Die Inschriften auf dem Mittelfeld wie den Streifen werden von zierlichen Bouillonstickereien umrahmt. Die um den Kopfdurchlafs liegenden vier Zwickel sind mit Perlstickereien verziert, die Vertikalstreifen enden in Goldfransen.[48])

An den Säumen des Rationales brachte man, wie die Bildwerke bekunden, gern Glöckchen an. Tintinabulis resonans sagt der St. Galler Codex.

[46]) Die besten Abbild. bei Cahier l. c. p. 196, 199 und in dem für die Geschichte der mittelalterlichen Stickereien so bedeutungsvollen Werke L. de Farcy »La Broderie« pl. 6.

[47]) Der Raum gestattet kein weiteres Eingehen auf die drei Rationalien und ihren Bilderschmuck. Ich hoffe später Gelegenheit zu finden, nachzuholen, was hier versäumt werden mufste.

[48]) Abbild. bei Ludorff »Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Paderborn«. Taf. 60.

Erhalten haben sich solche noch an dem Rationale zu Regensburg und Eichstätt.

Über den Ursprung des Rationales im Sinne eines Schulterschmuckes hat man verschiedene Hypothesen aufgestellt. Nach Wilpert wäre es herzuleiten von dem aus zwei auf den Achseln angebrachten Scheiben und zwei von den Schultern bis über die Brust sich herabziehenden Streifen bestehenden Besatz, den wir vom III. Jahrh. an bis ins XI. nicht selten auf den Monumenten an der Tunika antreffen.[49]) Es soll sich diese Verzierung, zu der oft noch eine den Kopfdurchlafs verzierende Borte kam, im Mittelalter losgelöst haben und als selbständiger Schulterschmuck zu einem Distinctivum kirchlicher Dignitäre geworden sein. Dieser Meinung widerspricht indessen, dafs wir den Besatz nur bei der Tunika, nicht aber auch bei der Planeta (Casel) antreffen. Wie soll also fragen wir wohl nicht mit Unrecht, das von der Tunika losgelöste Ornament den Charakter eines über der Kasel angelegten selbständigen Gewandes erlangt haben? Aufserdem ist das Rationale nur in Deutschland und den angrenzenden Teilen von Deutschland in Gebrauch gewesen, hier aber hat man den fraglichen Besatz der Tunika nicht gekannt. Endlich stimmt die Wilpertsche Ansicht nicht mit dem, was die Monumente uns von der anfänglichen Form des Ornatstückes und seiner Entwicklung zu erzählen wissen.

Rohault de Fleury[50]) verwechselt das Rationale bezw. Superhumerale mit der breiten kragenartigen Verzierung, welche wir nicht selten auf Bildwerken des XII. und XIII. Jahrh. den Kopfdurchschlupf der Kasel umgeben sehen. Dafs das Mefsgewand eine solche Ausstattung bisweilen bekommen haben mag, soll nicht in Abrede gestellt werden, wiewohl diese nicht selten bizarre Einfassung auf den bildlichen Darstellungen meistens der Phantasie des Künstlers entsprungen sein dürfte. Wir treffen eine solche Verzierung nicht blofs bei der Kasel an, wir finden sie auch bei der Dalmatik und Tunicella, ja oft genug bei Laien, Männern wie Frauen. Die Künstler des XII. und XIII. Jahrh. waren sehr dekorationslustige Leute, denen es eine Freude war, die von ihnen auf Pergament oder auf die Wand gemalten Heiligenfiguren recht glänzend auszuschmücken.

[49]) Un capitolo di storia del vestiario p. 26, nota 1.

[50]) La messe VIII, p. 70, svtes.

Man beachte auch, wie dieser kragenartige Besatz des Mefsgewandes niemals als Besonderheit eines bestimmten Bischofs erscheint. Er kommt allenthalben auf den Bildwerken vor, auf französischen wie englischen, deutschen wie italienischen Monumenten. Er ist häufig genug von ganz willkürlichen Formen. Geradezu phantastisch und barock ist er beim Bilde des hl. Nikolaus in der St. Nikolauskapelle zu Soest, eine Darstellung des Rationales, wie man wohl gewollt, ist er aber auch hier nicht.

Barbier de Montault hielt das Rationale für identisch mit dem zum Ornat des Papstes gehörenden Fanon.[51]) Er übersieht jedoch, dafs dieser Fanon im Grund nichts anderes ist, als der gewöhnliche Amict, dafs derselbe im XII. und XIII., ja XIV. Jahrh. noch ein wirklicher Amict war, der freilich statt unter der Albe, über derselben getragen wurde, dafs er noch gegen Ende des Mittelalters ein förmliches Tuch darstellte und erst zu einer Art von Schulterkragen wurde, als das gewöhnliche Humerale in die Pontifikalkleidung des Papstes Aufnahme erhielt. Ebenso läfst Barbier de Montault ganz aufser acht, dafs das Rationale schon in seiner ältesten Gestalt mit dem Fanon keinerlei Ähnlichkeit hatte, sondern als ein ganz eigenartiger Schmuck auftritt, mag es nun als ein dem Pallium formverwandtes Ornatstück, oder, wie zu Bamberg, als eine Art Schultergewand erscheinen.

Bock unterscheidet im Anschlufs an Mabillon zwischen dem römischen und dem gallikanischen Pallium, und glaubt, das letztere in dem Rationale wiederfinden zu sollen.[52]) Auch diese Ansicht ist unhaltbar. Das gallikanische Pallium ist, wie es scheint, nur eine Fiktion, entstanden durch ein Mifsverständnis des Can. 6 des Konzils von Macon, welcher den Bischöfen verbietet, ohne Pallium die Messe zu lesen, und der Angabe, welche die gallikanische Mefserklärung über ein zur liturgischen Kleidung gehörendes Pallium macht. Ein dem römischen Pallium koordiniertes pontifikales Ornatstück hat es in der gallikanischen Kirche schwerlich gegeben. Wenn aber doch, so hat das Ornatstück die karolingische Reform, welche

[51]) Über den päpstlichen Fanon vergl. Braun »Die pontifikalen Gewänder« S. 175 ff.

[52]) »Geschichte der liturgischen Gewänder« Bd. II, S. 195. Mabillon »Ouvrages posthumes« (Paris 1724) I, 454.

statt des gallikanischen Ritus den römischen und mit ihm die römische Kultkleidung einführte, keinesfalls überlebt. Es ist nicht einzusehen, wie ein Schultergewand, das uns zuerst auf deutschem Boden um 1000 begegnet und nur hier, nicht aber in Gallien im Gebrauch erscheint, mit einem mehr als fraglichen, durch die liturgische Reform im VIII. und IX. Jahrh. auf alle Fälle beseitigten gallikanischen Pallium zusammenhängt oder gar identisch ist.

Allem Anschein nach haben zwei Faktoren bei Entstehung des Rationales im Sinne eines Schulterschmuckes zusammengewirkt, die Erinnerung an das Schultergewand und den Brustschmuck des Hohenpriesters, und das Bestreben, eine wirkliche oder vermeintliche hervorragende Stellung in der hierarchischen Ordnung durch ein Abzeichen äufserlich zu manifestieren. Bei dem Bamberger Rationale ist die Beziehung zum Hohenpriesterschmuck unverkennbar. Die Form, welche das Ornatstück ursprünglich in Regensburg und Eichstätt hatte und in Würzburg bis ins XVII. Jahrh. beibehielt, erinnert nur wenig an das Rationale des Alten Bundes, dafür tritt aber hier der Anklang an das Pallium schärfer hervor. Dafs wirklich beide Faktoren bei Entstehung des Ornatstückes mitgewirkt, erhellt aus den Bullen, in welchen Innocenz II. den Bischöfen Adalbero II. von Lüttich und Bernhard I. von Paderborn das Recht verleiht, das Rationale zu tragen.

„Billig ist es, dafs du“, so heifst es in der zweiten, „für die Willfährigkeit, welche du gezeigt, vom apostolischen Stuhl einer besonderen Ehrung teilhaft werdest und . . . zeitlich wie geistlich willkommenen Vorteil empfangest. Und weil du wie ein anderer Aaron zum Gipfel der bischöflichen Würde durch Gottes Walten berufen und an Stelle Mosis zum Herrscher und Leiter des christlichen Volkes hingestellt wardst, so machen wir dich auch ihrer Auszeichnung teilhaft und verleihen dir und deinen Nachfolgern aus des apostolischen Stuhles Gnade den Gebrauch des Rationales.“ In der für Adalbero bestimmten Bulle aber sagt der Papst: „Und wie sie (die römische Kirche) als gute Mutter ihre Kinder zu Hohem erhebt und andere zu Patriarchen, andere zu Erzbischöfen, andere zu Bischöfen macht, so ziert sie aus der reichen Fülle der ihr von Gott verliehenen Gaben dieselben auch voll Milde mit dem Schmuck verschiedener Abzeichen.“

In der zweiten Bulle erscheint das Rationale in aller Bestimmtheit als Gegenstück des erzbischöflichen Palliums. Daher denn auch seine Verwendung ähnlichen Beschränkungen unterlag. Es durfte gerade wie das Pallium nur im Bereich der eigenen Diöcese und zwar blofs bei wenigen ausdrücklich festgesetzten Gelegenheiten und Festen getragen werden. Dazu war sein Gebrauch nur in der Kirche, also z. B. nicht bei Prozessionen gestattet.

„Wir verordnen“, sagt die für Bernhard von Paderborn erlassene Bulle, „dafs du dich des Rationales nur in der Diöcese innerhalb der Kirche am grünen Donnerstag, an Ostern, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, am Geburtsfest Johannes d. T., an den Festen der Apostelfürsten und der Gottesmutter, am Allerheiligenfeste, an Epiphanie, am Feste des hl. Liborius, bei der Einweihung von Kirchen und der Ordination der Kleriker und am Jahrestag der Konsekration der Kathedralkirche bedienest“. Ähnlich lauten die Bestimmungen der Bulle, in welcher Innocenz II. Adalbero den Gebrauch des Rationales gestattet.

Wenn man aber das Ornatstück Rationale nannte und ihm eine von dem Pallium mehr oder weniger abweichende, von Erinnerungen an den alttestamentlichen hohenpriesterlichen Schulter- und Brustschmuck beeinflufste Form gab, so geschah das zweifelsohne um es von dem Pallium zu unterscheiden und einer Verwechselung beider Ornatstücke vorzubeugen.

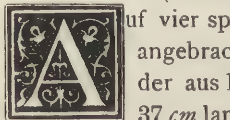
Fassen wir das Gesagte kurz zusammen, so ergibt sich, dafs um die Wende des Jahrtausends ein pontifikaler Schmuck, das Rationale, auftaucht, für dessen Entstehen neben anderm die Erinnerung an den Brustschmuck des jüdischen Hohenpriesters nicht ohne Bedeutung gewesen ist. Es war die Zeit, in welcher sich ein lebhaftes Streben bemerklich machte, die Pontifikalgewandung möglichst glänzend zu gestalten, die Zeit, welche dieselbe auch um Handschuhe und Mitra bereicherte. Das Rationale tritt in zwei Formen auf, als Brustschmuck und als ein dem Pallium nachgebildetes Schulterkleid. In ersterer kommt es noch vor Ende des Mittelalters völlig in Abgang, für letztere hat sich vereinzelt bis in die Gegenwart der Gebrauch erhalten.

Luxemburg. J. Braun S. J.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XII. (Mit Abbildung.)

27. Tragaltar im Domschatz zu Münster (Katalog-Nr. 532).



Auf vier später, und wohl ersatzweise angebrachten rohen Holzklauen steht der aus Eichen gezimmerte Kasten, 37 *cm* lang, 20,5 *cm* breit, 18 *cm* hoch, auf dessen rot gestrichener Unterseite ein Pergamentblatt genagelt ist mit dem erst dem XVIII. Jahrh. entstammenden Verzeichnis der darin geborgenen Reliquien. Ein kräftiges gotisches Profil, mit Silber überschlagen, schliefst unten und oben den Kasten ab. Die Rückseite und die beiden Schmalseiten sind mit blauer ungemusterter Seide, wohl des XIII. Jahrh., überzogen, jene nur noch mit Resten. An den Schmalseiten ist sie ganz erhalten und mit zwei aus roten und blauen Schmelzperlen nebst orientalischen Perlchen gebildeten Pergamenttafeln bedeckt: Kreis- und Schuppenornament mit Bäumchen, die mit gestanzten vergoldeten Silberpailletten frühgotischen Charakters, gegen 1300, durchsetzt sind und zwischen ihnen zwei gröfsere ornamentale Silbermedaillons. — Die Vorderseite ist mit einem Pergamentstreifen bedeckt, der ganz mit getriebenen vergoldeten Silberreliefs und mit Perlenstickereien geschmückt ist. Das ovale Relief in der Mitte stellt die Majestas Domini dar mit segnender Rechten und Buch in der Linken; dasselbe dürfte noch in das XII. Jahrh. zurückreichen. Ein breiter roter Schmelzperlenkranz mit Lotperlen-Rosetten umgibt es, und die Zwickel des blauen Perlengrundes sind durch die gestanzten Medaillons der Evangelistensymbole belebt, die wiederum dem Ende des XIII. Jahrh. angehörend, die Ursprungszeit der Kastenverzierung verraten. Zwei ganz aus Perlen und Silberknöpfen mosaikartig zusammengesetzte Medaillons der Gottesmutter und des hl. Johannes Ev. auf blauem Fond mit roter Umrahmung bilden die Flankierung. Aus roten, kobaltblauen, türkisblauen, grünen und weifslichen Schmelzperlen sind die Büsten, aus Lotperlen die Fleischteile in Fadenreihung mit Überfangstich festgelegt ebenso Metallkrönchen bezw. Nimbus und die, zahlreich eingestreuten Silberbuckeln befestigt. — Die Wirkung dieser in den Nonnenklöstern Norddeutschlands von der Mitte des XIII. bis gegen die Mitte des XIV. Jahrh. gepflegten etwas rohen, aber sehr dekorativen Technik erinnert an das Email, für den es ohne Zweifel eine Art von Ersatz hat sein sollen, zumal nach dessen Verschwinden, und im Dienste weiblicher Hände. — Die Deckplatte ist um den später erneuerten Stein herum ebenfalls mit aufgenieteten Stanzmedaillons garniert. — In dieser Ausstattungsart dürfte das Portatile als ein Unicum zu bezeichnen sein. Schnütgen.



Bücherschau.

Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom XII. bis zur Mitte des XV. Jahrh. Von Berthold Riehl. Mit 5 Tafeln. München 1902. Verlag der kgl. Akademie.

Erst in der jüngsten Zeit hat der so fruchtbaren Plastik Deutschlands im Mittelalter die Forschung in stärkerem Mafse sich zugewandt, und dafs sie mehr in lokaler Beschränkung sich betätigt und die Einflüsse festzustellen sucht, ist ihr Vorzug. Ein nicht allzu grofses und nicht gerade sehr hervorragendes, aber dankbares, weil charakteristisches Gebiet hat der Verfasser, dem die Kunstgeschichte, namentlich die heimische, schon so manche erfolgreichen Untersuchungen verdankt, ausgewählt und in den „Abhandlungen der kgl. bayer. Akademie der Wissenschaft" III. Cl., XXIII. Bd., I. Abt. seine bezüglichen Studien niedergelegt, die auf der genauesten Kenntnis des gesamten Materials, auch des in den Dorfkirchen noch vorhandenen, beruhen. Mit der Steinplastik der romanischen Periode beginnt die auf den ganzen Bezirk sich erstreckende Untersuchung und zeigt deren Streben nach Individualisierung ohne Abhängigkeit von Byzanz und dem Wesen nach auch von Frankreich, hauptsächlich in die Freisinger und die oberbayerische Donaugruppe sich scheidend. Die romanische Holzplastik wird vornehmlich an Kruzifixen geprüft, in der Überleitung zu der Grabplastik des XIV. Jahrh., die wegen ihres Realismus und wegen ihrer Datierung von besonderer Wichtigkeit ist. Die Steinplastik des XIV. Jahrh. im Dienste der Architektur hat sich vielfach an Schlufssteinen betätigt, die des Altares an Madonnen, und München fängt an, der Mittelpunkt des Betriebes zu werden, auch für die Holzplastik des XIV. Jahrh. Von besonderer Wichtigkeit ist wiederum die Grabplastik in der I. Hälfte des XV. Jahrh. mit ihrer Reliefbildung, und hinter ihr bleibt die sehr produktive statuarische Plastik dieser Zeit etwas zurück, bahnt aber den Weg zur Blüte derselben um die Wende des Jahrhunderts, namentlich in München. — Ungemein instruktiv ist diese den Denkmälern selbst entnommene organische, durch manche, zumeist noch nicht veröffentlichte Abbildungen erläuterte Entwicklungsgeschichte, die auch für andere Gebiete als typisch sich ergeben dürfte. Schnütgen.

Die gotische Steinplastik in Augsburg, welche Dr. Walter Josephi aus Rostock unter der Führung von Professor B. Riehl, zum Zweck der Promotion in München 1902 (Verlag der Königl. Hof- und Universitätsdruckerei) behandelt hat, bisher wenig beachtet, stellt sich nicht nur als bedeutend, sondern auch als eigenartig heraus, von fremden Einflüssen kaum berührt und in sich selbst folgerichtig ausgereift. Mit der Vollendung der Gotisierung des Domes um die Mitte des XIV. Jahrh. beginnt die erste Blütezeit, die am Nord- und Südportal des Domes in verschiedener Weise sich zeigt, sodann auch an manchen Figuren und Epitaphien des Kreuzganges, die einzeln geprüft werden. Der Fortschritt tritt namentlich an den Porträtfiguren der ersten Hälfte des XV. Jahrh. deutlich in die Erscheinung, noch mehr während der folgenden Jahrzehnte, in denen der Naturalismus vorherrscht mit seiner Vorliebe für das Relief und für die drastische Gewandbehandlung. Diese konsequente Entwicklung an einer langen Reihe von Denkmälern nachzuweisen und mit manchen Künstlernamen in Verbindung zu bringen, gelingt in vortrefflicher Weise dem jungen Forscher, der sich als ein sehr gelehriger Schüler seines Altmeisters bewährt. Schnütgen.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXVIII. Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha. Landratsamt Coburg. Amtsgerichtsbezirke Neustadt, Rodach, Sonnefeld und Königsberg. Mit 5 Lichtdrucken und 45 Abbildungen im Texte. — Heft XXIX und XXX Herzogtum Sachsen-Meiningen. Amtsgerichtsbezirk Hildburghausen. Mit 2 Lichtdrucken und 12 Abbildungen im Texte. Amtsgerichtsbezirke Eisfeld und Themar. Mit 2 Lichtdrucken und 27 Abbildungen im Texte. Von Professor Dr. P. Lehfeldt und Professor Dr. G. Vofs. Jena 1902 und 1903. Fischer.

Nach dem bereits im letzten Referat (Bd. XIII, Sp. 317 dieser Zeitschr.) erwähnten Tode des Verfassers ist die Fortsetzung seines musterhaften Werkes dem neuen „Konservator der Kunstdenkmäler Thüringens", Dr. Vofs, übertragen worden, der die drei neuen Hefte noch als Nachlassenschaft seines Vorgängers bearbeitete und einführt. — Diese drei Hefte zeichnen sich gerade nicht durch ganz hervorragende Denkmäler aus, aber doch durch verschiedene interessante Einzelheiten aus der frühgotischen bis in die Barockperiode. Als solche sind besonders hervorzuheben: Der spätgotische Erker nebst Mafswerktür am Abthause in Mönchröden, die Barock-Emporen in der Kirche zu Oesslau, und im dortigen Rittergut die Herrgottsmühle mit Barock-Schnitzereien, zwei Mefskelche in der Kirche zu Grofs-Walbur, von denen der eine mit ungarischem Filigran-Email um 1500 recht merkwürdig ist, der andere mit Gravuren aus der Mitte des XVI. Jahrh. Die hochgotische Kirche in Sonnefeld hat drei eigenartige Grabsteine aus derselben Zeit, die spätgotische Stadtkirche in Königsberg ungewöhnlich reiche Ornamentierung. — Als Profanbauten zeichnen sich aus das Rathaus in Hildburghausen (Anfang des XVI. Jahrh.), das Schlofs in Weitersroda (etwas früher), auch das Schulhaus mit der sonderbaren Hirtenfigur, und der Fachwerkbau der Superintendentur in Eisfeld um 1600. Hinsichtlich der liebevollen, verständigen, übersichtlichen Bearbeitung stehen diese Hefte hinter ihren Vorgängern nicht zurück, so dafs sich auch für die Fortsetzung und Vollendung des tüchtigen Werkes die besten Aussichten bieten. Schnütgen.

Abhandlungen.

Die Kirche von Valeria zu Sitten und ihr Lettner.

(Mit 10 Abbildungen.)

Sitten (lat. Sedunum, franz. Sion), das älteste Bistum der Schweiz, eines der ältesten diesseits der Alpen, führt seinen Ursprung bis in die Zeiten der Römerherrschaft hinauf. Der hl. Theodorus (Theodul) erscheint um 349 bis 391 als der erste Bischof dieser Diöcese,[1]) die ursprünglich in Martinach (lat. Octodurum, frz. Martigny), an dem von den Römern viel begangenen Alpenpafs über den grofsen St. Bernhard ihren Mittelpunkt hatte, bis gegen Ende des VI. Jahrh, durch den Bischof Heliodor die Residenz rhoneaufwärts nach Sitten verlegt wurde. Anknüpfend an einen im Rathause von Sitten aufbewahrten, dem III. Jahrh. zugeschriebenen Grabstein, der berichtet, dafs Titus Campanius, Sohn der Valeriana, römischer Konsul gewesen und im Alter von 43 Jahren gestorben sei, erzählt die Überlieferung, dafs auf dem einen der ostwärts von Sitten belegenen Bergkegel sich die Residenz der römischen Statthalter befunden habe, die mit einem später zu einer christlichen Kirche umgestalteten Tempel versehen gewesen sei. Nach anderer Lesart soll auf dem Valeria-Berge ein Palast der Valeriana gestanden haben, der von dieser in eine Kirche umgewandelt worden sei.



Abb. 1. Ansicht der Stadt Sitten von Westen mit den Bergkuppen von Tourbillon und Valeria.

Einen Anhalt für den römischen Ursprung der Bauten auf Valeria hat man in dem Umstande finden wollen, dafs der Unterbau des Chores der jetzigen Kirche die Merkmale römischen Mauerwerks zeige. Ob diese Angabe zutreffend ist, mufs dahingestellt bleiben; dafs die Überlieferung an bestimmte Tatsachen anknüpft, ist aber wohl anzunehmen. Jedenfalls hatte, als der Bischofssitz nach Sitten verlegt wurde, das Christentum hier längst Wurzel gefafst. Eine fernere im Rathause zu Sitten aufbewahrte Marmorinschrift aus dem Jahre 377, die älteste datierte christliche Inschrift der Schweiz, die drittälteste in ganz Gallien, berichtet nämlich, dafs zu dieser Zeit der römische Statthalter Pontius Asclepiodotus unter dem (christlichen) Kaiser Gratian die durch Maximian zerstörten christlichen Kirchen habe wiederherstellen lassen.[2]) Der Umstand, dafs auf der isolierten Bergkuppe von Valeria eine Kirche sich erhob, deren Bestehen bis in das erste Jahrtausend hinein verfolgt werden kann, dafs diese Kirche

[1]) Wahrscheinlich sind aber die ersten Anfänge des Walliser Diöcesanverbandes noch über Theodul hinaus anzusetzen. Vergl. die über das schweizerische Kirchensystem in trefflicher Weise orientierende, eine Erweiterung des bezüglichen Abschnittes in dem Prachtwerke »Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild« (2. Band München 1900) bildende Schrift von Büchi, »Die katholische Kirche in der Schweiz« (München 1902) S. 68. [Besprochen in dieser Zeitschrift Bd. XV, Sp. 191/92. D. H.]

[2]) Text der Inschrift vielfach veröffentlicht. Vgl. Egli »Die christlichen Inschriften der Schweiz vom IV. bis IX. Jahrhundert«. Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, Band XXIV (Zürich 1895), 1. Heft, S. 5 ff.

Kathedralkirche war,[3]) dafs endlich das befestigte Schlofs, in dessen Mitte sie stand, die alte Residenz des Domkapitels von Sitten war und dies geblieben ist, bis die im Jahre 1798 erfolgte Zerstörung des Schlosses durch die Franzosen ein Verlassen desselben nötig machte,[4]) alles dies weist darauf hin, dafs bei der Verlegung des Bischofsitzes von Octodurum nach Sedunum, wie anderwärts, so auch hier die Kirche mit ihren Einrichtungen sich auf einer Stätte niedergelassen hat, welche alte Römermacht und alte Römerherrlichkeit mit ihrem Nimbus umgab.

Ein Bild von der Lage der Kirche geben die in Abb. 1 und 2 mitgeteilten Ansichten von Sitten.[5]) Abb. 1 zeigt uns die Stadt amphitheatralisch aufgebaut am Fufse der im Osten majestätisch sich erhebenden Bergkuppen von Tourbillon und Valeria. Auf der linken Seite Tourbillon mit den Ruinen eines zu Ende des XIII. Jahrh. erbauten, 1788 durch eine Feuersbrunst zerstörten, bis dahin dem Bischofe von Sitten als Residenz dienenden Schlosses; zur Rechten die Felskuppe von Valeria mit der Kirche und den zum Teil in Trümmern liegenden,

Abb. 2. Ansicht des Domes von Sitten mit den Bergkuppen von Tourbillon und Valeria im Hintergrunde.

---

[3]) . . : quae dicuntur esse cathedrales, so heifst es von der Kirche auf Valeria und der unten in der Stadt belegenen Domkirche in einer Urkunde vom Jahre 1262. Gremaud, Documents relatifs à l'histoire de Valais. Tome I, Lausanne 1875, S. 66, Nr. 684.

[4]) In der »Botschaft betreffend den Unterhalt von Valeria, vorgelegt durch den Staatsrat dem grofsen Rate des Kanton Wallis, Maitagung 1891« findet sich Seite 6—8 eine anschauliche Schilderung der auf Valeria ehedem bestehenden Verhältnisse: „Im Besitze zahlreicher Lehnsherrschaften übte das Kapitel auf Valeria unumschränkte Gerichtsbarkeit und Asylrecht aus. Ein Domherr war Kastellan des Schlosses. Als eigentliche Ritterburg besafs das Schlofs sein Bollwerk, seine Wachttürme, seine Kriegsmaschinen, wie Steinschleuder und Wurfgeschütze, seinen Vorrat an Schilden, Kürassen, Helmen, Bögen und Pfeilen.

Das Schlofs war nur durch den nordöstlichen Turm zugänglich, welcher hinwieder durch einen in den Felsen gehauenen Graben geschützt war, über den eine Fallbrücke führte, während ein eisernes Falltor den Eingang verwehrte. Nur mit Erlaubnis des Kastellans und während der Nacht nur mit Zustimmung der Domherrn wurde dem Fremden Zutritt zu dieser fürstlichen Wohnung gestattet, und es hatte dieser seine Waffen dem Hüter des ersten Tores abzuliefern. Um zu der obern Terrasse zu gelangen, mufste man zwei weitere, mit starken Toren befestigte und von Hütern bewachte Umzäunungen übersteigen. Der von dieser Eingangstür ausgehende steile Abhang des Weges führte zur zweiten Umzäunung, genannt „beschlagene Türe". Zur Rechten des Abhanges befinden sich die zum Teil in den Felsen eingehauenen alten Gebäude, mit interessanten Freskomalereien. . . .

Unter der gegenwärtigen Sakristei befanden sich die zur Gerichtsbarkeit gehörenden Gefängnisse. Westlich von der Kirche sieht man noch eine Hand- und Windmühle. Alles machte Valeria zu einem eigentlichen Kastell; demnach sah auch seine Bewachung aus. Der Bischof war berechtigt in Kriegszeiten sich dahin zurückzuziehen, allein er durfte ohne Ermächtigung des Kapitels nicht mehr als 2 Vertraute zu seiner Bedienung halten."

Gemäfs einer zwischen 1212—1216 liegenden Urkunde (Gremaud a. a. O. S. 171, Nr. 230) wurde bestimmt, dafs alle Kanoniker von Sitten in Valeria residieren mufsten (sacramento astricti sunt apud Valeriam residenciam facere) mit Ausnahme von vier, die den Gottesdienst in der „unteren Kirche" wahrzunehmen hätten. Späterhin gestaltete sich das Verhältnis so, dafs von den 24 residierenden Domherrn, aus denen das Kapitel bestand, die Hälfte auf Valeria und die andern in der Stadt wohnten; im Anfange des XIX. Jahrh. wurde die Zahl auf die Hälfte vermindert und der Chordienst auf die untere Kathedrale eingeschränkt. Von 1818—1870 dienten die Gebäulichkeiten auf Valeria zum Priesterseminar. Mit Ausnahme der dem Wächter eingeräumten Wohnung und des früheren Kalendsaales, in dem das kleine, aber wertvolle Seltenheiten bergende kantonale Altertumsmuseum untergebracht worden ist, stehen dieselben seitdem leer.

[5]) Die Clichés zu den Abbildungen 1—4, die aus dem in Note 1 genannten Werke von Büchi herübergenommen worden sind, sind von der Allgemeinen Verlagsgesellschaft in München in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt worden.

zumeist aber noch wohl erhaltenen Bauten des Schlosses der Domherrn von Sitten. Etwas tiefer, in der Einsattelung zwischen den beiden, am Valeriafelsen, die noch ganz romanisch gehaltene, aber erst um 1325 erbaute Allerheiligenkapelle, am Tourbillonfelsen die Reste der ehemaligen bischöflichen Burg Majoria. Unten in der Stadt endlich der noch der romanischen Stilperiode angehörige Turm der jetzigen, architektonisch sonst bedeutungslosen, Kathedralkirche. In anderer Gruppierung treten die gleichen Gebäude in der Abb. 2 in die Erscheinung. Neben dem Domturme zur linken Burg und Kirche von Valeria, die Allerheiligenkapelle, dann der Turm von Majoria, überragt von den Ruinen des Schlosses Tourbillon. Der wehrhafte Charakter, wie der Domturm mit seinen Zinnen und seinem Steinhelm ihn wiederspiegelt, begegnet in noch ausgeprägterer Weise bei der Valeria-Kirche. Gewissermafsen den Bergfried des Valeriaschlosses bildend, stellt sie sich mit ihren Zinnenkränzen, welche die Seitenschiffe, Chor und Turm umsäumen, mit ihren mächtigen Streben und der einfachen Architektur der finsteren Bruchsteinmauern als das vollendete Beispiel einer Festungskirche dar. (Abb. 3.) [6])



Abb. 3. Ansicht der Kirche von Valeria von Nordost.



Abb. 4. Innenansicht der Kirche von Valeria.

Die älteste Urkunde, die über das Bestehen einer Kirche auf Valeria meldet, gehört dem Jahre 999 an; sie berichtet über eine Kapitelssitzung, die im Chore der Kirche und zwar, wie ausdrücklich gesagt wird, nach althergebrachter Sitte stattfand.[7]) Abgesehen von dem angeblich noch der Römerzeit angehörigen Unterbau des Chores, weist die Kirche nun aber keine Reste auf, die noch dem vorigen Jahrtausend zugeschrieben werden können. Wie sie jetzt dasteht, stellt sie sich als ein Bau des XII. und XIII. Jahrh. dar. Und zwar gehören Chor und Querschiff mit ihren altertümlichen und eigentümlichen, zum Teil wildphantastischen Kapitellen in ihren wesentlichen Teilen der zweiten Hälfte des XII. Jahrh.,[8]) das dreischiffige, aus vier Jochen bestehende, in den edelsten Formen der Frühgotik gehaltene Langhaus der Zeit nach der Mitte des XIII. Jahrh. an. Rahn begründet diese Zeitstellung damit,

[6]) Als solche bietet die Valeriakirche eine besonders interessante Ergänzung zu der schönen Studie, die H. Bergner in dieser Zeitschrift (XIV. Jahrgang, 1901, Sp. 205 ff. und 225 ff.) den befestigten Kirchen gewidmet hat. Ein treffliches Beispiel einer, ebenfalls schweizerischen, Festungskirche, bei deren Befestigung der Nachdruck nicht auf Kirche und Turm, sondern auf die Umwallung gelegt ist, ist die Kirche von Muttenz (Kanton Baselland) mit ihrer zinnengekrönten und von mächtigen Tortürmen flankierten Ringmauer. Grundrifs und perspektivische Ansicht bei Ed. vom Rodt, »Kunstgeschichtliche Denkmale der Schweiz«, Serie II, Blatt 12.

[7]) Gremaud a. a. O. S. 50. Nr. 71: ad venerabiles et egregios viros, dominos et fratres nostros de capitulo Seduni accessimus et eosdem in choro ecclesiae Valeriae ad sonum campanae, prout moris est, in Kalenda plena capitulantes et capitulum facientes cum instancia, qua potuimus, requisivimus ...

[8]) Wohlbegründeter Tradition nach soll der 1186 verstorbene Bischof Graf Humbert III. der Erbauer

dafs die Valeria-Kirche gegenüber der 1275 geweihten Kathedrale von Lausanne einen gewissen Fortschritt bekunde,[9]) dagegen die Kapelle des 1294 begonnenen Schlosses von Tourbillon schon viel entwickeltere Formen zeige.[10]) In Ergänzung dieser ganz zutreffenden Beweisführung und zur näheren Bestimmung der Bauzeit sei dann noch darauf hingewiesen, dafs aus den Jahren 1287 und 1297 über die Errichtung und die Dotation von Altären in der Valeriakirche Nachrichten vorliegen,[11]) die dem ganzen Zusammenhange nach



Abb. 5. Vorderansicht des Lettners.

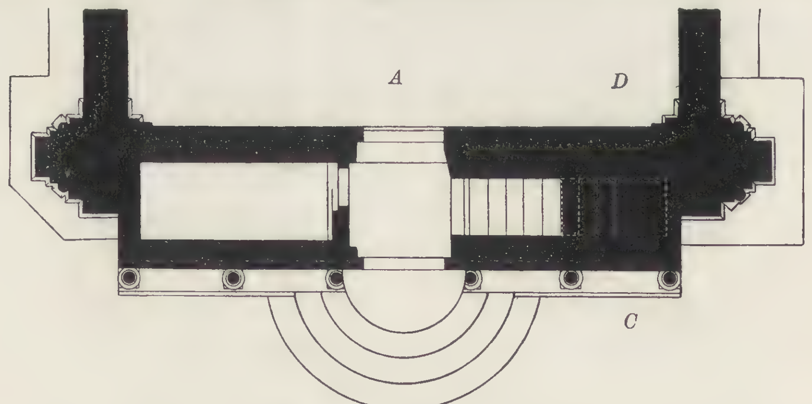


Abb. 6. Unterer Grundrifs. (Ungefährer Mafsstab 1 : 100).

gewesen sein. (»Walliser Monatsschrift für vaterländische Geschichte«. 1863. S. 86.) Abbildungen bei Blavignac (Histoire de l'architecture sacrée du 4—10 siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. Paris, London, Leipzig 1853). Atlas, Tafel LVI—LXI. Im Text gibt Blavignac in Tafel XXX eine perspektivische Ansicht von der Nordseite und in Tafel XXXI eine Ostansicht der Kirche. Besonders infolge des, auch in dem Titel sich kundgebenden, falschen Standpunktes hinsichtlich der Baudatierungen steht der Text des Werkes gegenüber den zum Teil vorzüglichen Abbildungen ganz zurück.

[9]) Rahn im »Anzeiger für schweizerische Altertumskunde« (1875) S. 587.

[10]) Abbildung der Kapitelle aus der Kathedrale von Lausanne bei Rahn. »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz« S. 367, Fig. 123, von Kapitellen aus Valeria ebendort S. 327, Fig. 102.

darauf hinweisen, dafs darin der Abschlufs des Kirchenneubaues zu erblicken ist. Da nun der Lettner ebenfalls erst nach der Vollendung der Kirche entstanden sein kann, seine Formgebung aber an eine spätere Errichtung zu denken auf fertiggestellte Altäre bezieht, auf die Zeit um 1290 festgelegt.

Der Lettner ist (vergl. Abb. 4), von Westen aus gerechnet, zwischen dem dritten Pfeilerpaare eingespannt, er trennt also aufser Chor

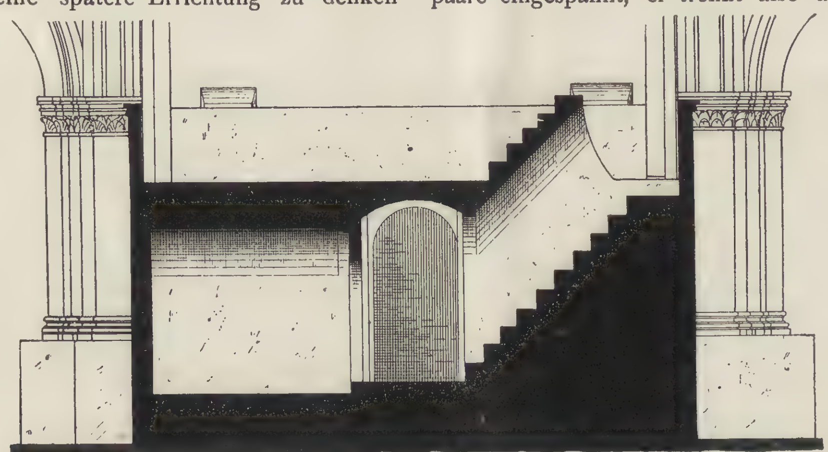


Abb. 7. Längenschnitt. Nach Osten gesehen.

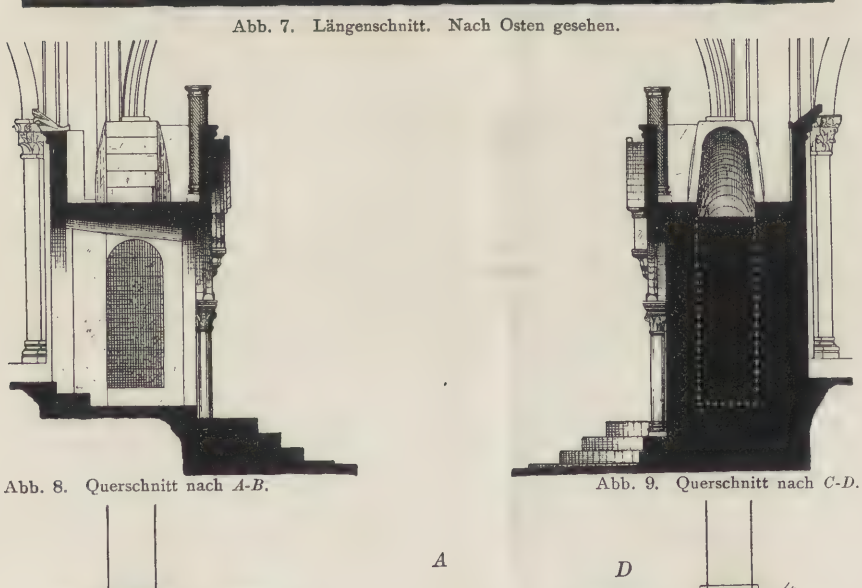


Abb. 8. Querschnitt nach *A-B*.

Abb. 9. Querschnitt nach *C-D*.

A *D*

B *C*

Abb. 10. Oberer Grundrifs.

nicht erlaubt, so ist damit auch seine Erbauungszeit und zwar, da die Urkunde von 1297 sich und Vierung, soweit von einer solchen hier

[11]) 1287 [Petrus de Herdes] Item ordino, ut in ecclesia de Valeria
a) unum altare construatur in honore beatissimae virginis Katharinae . . .
b) altare quod dotavi in ecclesia Valeriae . . .
c) Item relinquo . . . pro aedificatione altaris, quod praecepi aedificari in ecclesia de Valeria, si contigeret, me decedere ante aedificationem ipsius altaris . . . Gremaud a. a. O. S. 368, Nr. 968.

1297: . . . teneatur solvere altari sancti Michaelis, sancti Johannis et altaribus, quae construxerunt dominus sacrista et Petrus de Herdes in Valeria, cuilibet XII den. annuatim. Gremaud a. a. O. S. 500, Nr. 1094.

überhaupt die Rede sein kann, auch das höher liegende, für den Gottesdienst bestimmte Ostjoch des Mittelschiffes von diesem ab.

Der Lettner ist in den Abbild. 5—10 in Ansicht, Grundrissen und Schnitten zur Darstellung gebracht. Derselbe hat eine Länge von 8,15 *m* und eine Höhe von 4,80 *m* über dem Fufsboden des Langhauses bezw. 3,60 *m* über dem des Chores. Die Verbindung zwischen Langhaus und Chor besteht nur in einem in der Mitte angeordneten, mit einem ansteigenden Kappengewölbe überdeckten Durchgang. Mit einer undurchbrochenen Tür[12]) versehen bildete der Lettner eine fest geschlossene Scheidewand, die in Verbindung mit den seitlichen Einfriedigungsmauern innerhalb der fest umwehrten Kirche noch eine besondere Schutzwehr gegen äufsere Störungen schuf. Während die Innenseite des Lettners wegen der sie verdeckenden Chorstühle[13]) einer Gliederung entbehren konnte, hat die nach Westen gerichtete Aufsenseite einen einfachen aber doch wirkungsvollen Schmuck erhalten. Derselbe besteht aus fünf Spitzbogenblenden. Die Bögen dieser Blenden, die an der Kante von einem kräftigen Rundstab und an der Stirnseite von einem flach gehaltenen Profilstreifen umsäumt werden, setzen auf Säulen auf, die ihrerseits in einem durchlaufenden doppelstufigen Sockel ihre Grundlage haben. Die attischen Basen der Säulen zeigen die gotische Formgebung mit scharfkantig vorspringendem untern Wulst; zum Teil sind sie in romanisierender Weise an den Ecken mit Sporen versehen. Die Kapitelle haben die Kelchform mit frühgotischem Blattwerk, alle in verschiedener Ausbildung, in der Gesamtanordnung aber darin übereinstimmend, dafs auf jeder Seite ein mittleres, niedrigeres Blatt von zwei bis zum Abacus hochgeführten Eckblättern eingefafst wird. Über den Kapitellen liegt eine weit ausladende, kräftig profilierte Deckplatte. Die Säulenschäfte sind frei vor die Rückwand gestellt, aber doch so nahe derselben, dafs bei den weiter ausladenden Basen- und Kapitellgliedern die Tiefe geringer als ihre Vorderseite ist.

Die den Eingang umschliefsende Mittelarkade hebt sich durch gröfsere Breite und Höhe von den seitlichen Arkaden ab; eine weitere Auszeichnung hat dieselbe dann aber noch in einem vorspringenden, baldachinartigen Aufbau erhalten. In seiner Unterfläche ist derselbe als Kleeblattbogen gebildet, der, auf Konsolen aufsetzend, den Arkadenbogen umschliefst. An der Stirnseite ist dieser Kleeblattbogen, ähnlich wie die Arkadenbögen, durch eine Profilgliederung umsäumt; seine Nasen sind zu zierlichen Rosetten geformt. Der flache Giebel des Aufbaues setzt in der Höhe des über den Arkadenbögen sich hinziehenden, aus Rundstab, Hohlkehle und Platte gebildeten Gurtgesimses auf, mit dem sich so das gleichgeformte Gesims der Abdeckplatte des Giebels verkröpft; seine Spitze endet in einem Zweiblatt. Der in seiner Fläche ganz ungegliedert gebliebene Oberteil der Lettnerfront bildet die Brüstung der Emporbühne; sein oberer Abschlufs besteht in einem schlichten aus stark eingezogenem Karnies und Platte sich zusammensetzenden Gesims.

Abweichend von der sonst meist üblichen Weise, den Aufgang zur Emporbühne in besonders angebauten Wendeltreppen anzuordnen, zeigt sich hier die eigentümliche Anlage einer in das Innere des Lettners hineingelegten Treppe. Bei geschlossener Lettnertür nur vom Chore aus zugänglich, führt dieselbe auf der Südseite des Durchganges mit zehn Stufen in geradem Laufe und je einer seitlichen Austrittsstufe nach oben. Um für die auf der Emporenbühne Weilenden die Gefahr des Absturzes in den Treppenschacht auszuschliefsen, ist der Treppenlauf durch ein steigendes Tonnengewölbe überdeckt, das in seiner Scheitelhöhe beim Austritt die obersten drei Tritte frei läfst. Die kastenartige Ummantelung des Gewölbes ist auf der Rückseite treppenartig abgestuft und bieten die so gewonnenen Stufen Sitzgelegenheit für Chorknaben und Platz zum Hinlegen von Büchern.

Der Treppe der Südseite entspricht auf der Nordseite ein mit einem Tonnengewölbe überdeckter, nach dem Durchgange hin sich öffnender, mit einer Tür verschliefsbarer Raum. Der Fufsboden desselben liegt um eine Stufe tiefer als der des Durchganges. Über die ursprüngliche Bestimmung dieses Raumes, der einer Lichtöffnung entbehrt, fehlt es, da das Innere nichts birgt, was Auskunft gewähren könnte, an jedem Anhalt.

[12]) Dieser Tür, die durch ihre Technik interessant ist, werde ich eine besondere Besprechung widmen.

[13]) Dieselben gehören in ihrem jetzigen Bestande dem Jahre 1662 und 1664 an. Sie sind jedenfalls an die Stelle älterer Chorstühle getreten.

Die Emporbühnen der Lettner dienten aufser zur Aufstellung von Sängerchören besonders — und daher stammt ja auch ihr Name: Lettner = lectorium — zur Verlesung der Evangelien. Dafs auch der Lettner von Valeria in gleicher Weise Verwendung gefunden hat, das bezeugen die der Brüstung auf der Epistel- und Evangelienseite aufgesetzten Lesepulte. Der Umstand, dafs sie auf der Chorseite der Bühne angeordnet sind, bekundet, dafs sie lediglich für den Chorgottesdienst bestimmt waren. In den Abbild. 7—9 stellen sich dieselben in der Ansicht nach innen und von der Seite und im Querschnitt dar. Das Evangelienpult ist kleiner als das Epistelpult. Während das erstere nur nach der Aufsenseite hin mit einem aus Hohlkehle, Plättchen, Karnies und oberer Platte zusammengesetzten Profil ausladet, ist bei dem Epistelpult das nach aufsen ausladende Profil, aus Schmiege, Plättchen, Rundstab und oberer Platte bestehend, in seiner mittleren Partie auch auf der Dreiecksfläche der Seitenansicht (Abb. 8) eingekerbt, so dafs man den Anschein eines sich öffnenden Buches erhält.

Als bildnerischer Schmuck der Lettner ist das Triumphkreuz ein stets wiederkehrendes Motiv. In Valeria ist ein solches mit dem Lettner in unmittelbare Verbindung gesetzt. Ein $5^1/_2$ *m* hohes Holzkreuz ist mit seinem Fufspunkt hier direkt auf die Emporbühne gesetzt. Zu beiden Seiten des Kreuzes stehen die Figuren der Muttergottes und des Lieblingsjünglings. Das Kreuz ist auf das Jahr 1526 datiert. Derselben Zeit gehören auch die nicht ganz in Lebensgröfse gehaltenen, gegen 1,50 *m* hohen Figuren an. Es sind schöne Arbeiten spätgotischen Charakters in wirkungsvoller Wiedergabe der Affekte.[14])

Die 1,66 *m* hohen Säulen, welche die Figuren tragen, sind an ihrem Schaft in spiralförmigen Windungen gerippt; ihre Basis setzt sich aus Plinthe, hoher, durch einen vorspringenden Steg geteilter Hohlkehle und oberem Rundstab zusammen. Bei dem Kapitell, das nach oben ins Achteck übergeht, besteht die Profilierung aus geripptem Rundstab, Kelch und der aus Rundstab zwischen zwei Plättchen gebildeten Deckplatte. Die Säulen sind in ihrem untern Teile in die nur 20 *cm* starke Brüstungsmauer mit ihrer halben Stärke eingelassen.

[14]) Ihre Schönheit kommt in der kleinen Abbildung Fig. 4 allerdings nicht zur Geltung.

Der Lettner ist in Gipsbeton ausgeführt; seine Herstellung ist eine ziemlich sorglose. Es tritt dies zu Tage in der ungleichen Achsenweite der seitlichen Arkaden, die zwischen 1,43 und 1,52 *m* variiert, besonders aber in der in der Abbildung 5 sich zeigenden Divergenz der beiden oberen Gesimse, die nicht, wie man meinen könnte, auf perspektivischer Verkürzung beruht, sondern tatsächlich besteht.

Um den Blick in das Chor frei zu machen, wurde bereits zu Ende des XVII. und im Laufe des XVIII. Jahrh. ein grofser Teil der Lettner zerstört oder bei Seite gesetzt: ein Beginnen, welches leider auch im XIX. Jahrh. noch fortgesetzt worden ist und als — hoffentlich — letztes Opfer den unter dem Namen Apostelgang bekannten herrlichen gotischen Lettner des Domes von Münster gefordert hat.[15]) Diese Einbufse, die der Bestand der Lettner erfahren hat, macht es erklärlich, dafs die Zahl der Lettner, die noch in die romanische, bezw. in die nur allein in Betracht kommende spätromanische Periode hinaufgehen, eine ganz minimale ist, dafs aber auch frühgotische Lettner nur recht spärlich erhalten sind. Wie der Lettner von Valeria wegen seiner eigenartigen Gestaltung ein weitergehendes Interesse beansprucht, so kommt ihm somit im Hinblick auf seine frühe Entstehungszeit, die ihn als den ältesten Lettner der Schweiz und auch unter den überhaupt bekannten Lettnern[16]) als einen der frühesten erscheinen läfst, eine besondere Bedeutung zu.

Es wäre dankbar zu begrüfsen, wenn die noch aufrechtstehenden, oder in Resten oder in Abbildungen auf uns gekommenen Lettner eine zusammenfassende Behandlung fänden. Eine solche Arbeit, lohnend wie sie nach verschiedenen Gesichtspunkten hin ist, würde namentlich auch von der Vielseitigkeit ein Bild geben, mit der das Mittelalter die gleiche Aufgabe in immer neuer Weise gelöst hat.

Bonn-Kessenich. W. Effmann.

[15]) Über den im Jahre 1870 abgebrochenen Apostelgang von Münster vergl. meine Abhandlung in »Aus Westfalens Vergangenheit« (Münster 1893).

[16]) Ziemlich vollständige Aufzählung der im deutschen Sprachgebiet bekannten Lettner bei Otte-Wernike »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie« 5. Aufl., I. Bd., S. 50 ff. (Leipzig 1888). Eine auch die aufserdeutschen Länder berücksichtigende kurze, aber instruktive Behandlung der Lettner bei Dehio-Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes«. II. Band. Stuttgart 1901. S. 28 ff.

Werke des mittelalterlichen Bronze-Gusses im Erfurter Dom.

(Mit 3 Abbildungen.)



oll Staunen würde man sein über die Fülle des Schatzes, wären alle kirchlichen Kunstwerke, die je die stolzragende Domkirche zu Erfurt besessen, heute noch erhalten. Aber der Bauern-Aufstand von 1525 vernichtete vieles, der Rat der Stadt setzte wenige Jahre später kostbare Reliquiare in klingende Münze um, und schliefslich ging durch die schwedische Besetzung während des 30jährigen Krieges das Meiste verloren. Dagegen haben sich durch die vielen stürmischen Zeiten hindurch, die Erfurt infolge seiner Lage am Kreuzungspunkt wichtiger Heerstrafsen erleiden mufste, doch noch einige wenige Werke aus romanischer Zeit erhalten und zwar wohl nur, weil sie nicht aus Edelmetall bestehen.

Es handelt sich nur um drei Werke des Bronzegusses: eine strahlenförmige Ampel (lampadarium pensile) mit sehr merkwürdigem skulptiertem Oberteil bezw. Aufhänger, die Leuchter-Figur des sogen. Wolfram im Chor des Domes und schliefslich ein seither überhaupt noch nicht publiziertes Reliquiar in Büstenform, einen segnenden Bischof darstellend. Leider ist dies letzte Stück nur unvollständig erhalten, indem ihm heute der Untersatz fehlt. — Diese drei Werke verkörpern in sich trotz naher stilistischer Beziehungen doch die Stufen einer sich in aufsteigender Linie bewegenden Entwicklung. So mag ihre Besprechung in Anbetracht dessen, dafs es an einer einheitlichen Bearbeitung der romanischen Bronzegüsse auf deutschem Boden immer noch fehlt, gerechtfertigt erscheinen.

Die **romanische Ampel** ist ein sehr eigenartiges Stück (Abb. 1). Sie besteht aus einem zwölfarmigen sternförmigen Ölbehälter flacher Form, in dessen Spitzen die Dochte ruhten. Durch Ketten wird sie mit einem etwa kegelförmigen, sich verjüngenden, rein dekorativen Zwecken dienenden Oberteil oder Aufhänger verbunden. Während der Ölbehälter selbst ganz glatt und schmucklos und lediglich zu praktischem Gebrauch bestimmt ist, besteht dieser Oberteil aus nebeneinander gereihten, in vier Lagen sich übereinander auftürmenden, von Arkaden umschlossenen Reliefs. Die halbrunde Spitze oder Bekrönung zeigt ganz phantastischen Aufbau; in zwei Schichten ragen aus ihr je vier katzenähnliche Köpfe auf schlanken gebogenen Hälsen hervor. Dazwischen sind je vier Löwenköpfe in flachem Relief angeordnet. Den Abschlufs bildet ein ebenfalls phantastisch und willkürlich geformter, mit Löchern zum Durchziehen der Kette versehener Henkel. In ihrer Gesamtheit bildet die Ampel einen ebenso eigenartigen wie originellen Anblick, dessen Reiz bedingt scheint durch die grofse Vielgestaltigkeit und Fülle an Einzelheiten, besteht doch der ganze Aufbau aus achtzehn kleinen durchbrochenen Reliefs.

Gegenständlich bieten diese um so gröfseres Interesse, als es nicht leicht erscheint, sie zu deuten oder in innere Beziehungen zu setzen. Man erwartet unwillkürlich und mit gewissem Recht von einem solchen zusammengesetzten Kunstwerk, dafs es eine bestimmte Idee, einen leitenden Grundgedanken in sich verkörpert. Doch scheint das hier nur bedingt der Fall zu sein. Jedenfalls bestätigt nähere Untersuchung keineswegs Otte's Deutung, wonach unten neu-, oben alttestamentliche Vorgänge dargestellt seien. (»Christl. Kunstarchäologie« 5. Aufl. I, S. 170.) Immerhin lassen sich einzelne der Reliefs mit Sicherheit erklären, obwohl — was vorausbemerkt sein möge — die sehr rohe Technik und die durch die Zeit und den Gebrauch dem Stück zugefügte Unbill dies sehr erschweren.

Die oberste Etage zeigt vier, infolge der Verjüngung ziemlich steil, fast spitzbogig zulaufende Arkaden, aus deren Zwickeln Löwenköpfe herausschauen, eine Anordnung, wie sie sich unterhalb noch dreimal wiederholt. In jeder der Bogenstellungen sitzt eine langgewandete Gestalt, anscheinend mit langem Haupthaar, auf einem Sessel mit steiler, emporragender Lehne und erhöhten Vorderpfosten, vor einem auf zwei Ranken ruhenden Schreibpult. Attribute fehlen, so dafs es sich um die grofsen Propheten oder um die Evangelisten handeln mufs. Über den Pulten ragen weichlappige romanische Ranken zur Raumfüllung aus den Arkaden hervor. Die Figuren selbst sind ganz im Profil dargestellt, die Köpfe selbst

schauen in völliger Vorderansicht und stark herausmodelliert aus dem Relief hervor. Gleiches ist auch auf den übrigen Reliefs ganz folgerichtig durchgeführt, ein Beweis für ein noch sehr schwach entwickeltes, künstlerisch unabgeklärtes, aber naives Empfinden. Die vier obersten Felder entsprechen einander in der Zeichnung, sind aber keineswegs etwa mit Benutzung der gleichen Form hergestellt, wie kleine Abweichungen und Verschiedenheiten deutlich zeigen.

Vier weitere Reliefs enthält die zweite Zone. Dargestellt sind: Zwei sitzende, langgewandete Figuren mit einem zwischen ihnen aufgeklappten Buch. Durch gerauhten Untergrund ist Erdboden angegeben. Hinter den Gestalten ragt ein primitiv stilisierter Baum hervor. — Im benachbarten Bogenfeld: Zwei stehende Gestalten mit kurzen, bis zu den Knieen reichenden, gegürteten Röcken. Die Linke hält auf dem Rücken ein herabhängendes Pflanzenbündel (Ähren), die rechte faſst oder trägt ein Tier mit gerauhtem Fell (Lamm), dazwischen erhebt sich ein Baum. Die Scene kann als das Opfer Kains und Abels gedeutet werden. — Letzteres legt auch das Nachbarfeld nahe: Eine Gestalt liegt mit gespreizten Beinen, die von den Knieen ab frei sind, am Boden. Mit ausgestreckten Armen neigen sich in lebhafter Bewegung zwei stehende Gestalten über die liegende. Ein Baum dient als Füllung des Hintergrundes. Vorausgesetzt, daſs nicht etwa die Schande des trunkenen Noah dargestellt sein soll, kommt wohl nur die Beweinung des erschlagenen Abel durch Adam und Eva in Betracht. — In der vierten Scene steht ein Mann mit Schulterlocken, langgewandet, vor einer Menschengruppe, die als Täuflinge zu betrachten sind. Denn die vier untersten Personen sind nur zur Hälfte sichtbar, was aber nicht hindert, daſs drei und schlieſslich noch zwei weitere Oberkörper naiver Weise darüber herausschauen, die ebenfalls als im Wasser stehend zu denken sind. Man mag an Johannes den Täufer denken, da sich, wie sich noch zeigen wird, der Darstellungskreis der beiden unteren, je fünf Bilder umfassenden Etagen, so gut wie ausschlieſslich, im Alten Testament bewegt.


Abb. 1. Strahlenförmige Ampel

Die nächste, dritte Zone ist anscheinend Scenen aus der Geschichte Simsons gewidmet, mit der jedoch zwei der Reliefs kaum etwas zu tun haben. Eins zeigt, wie eine kurzgewandete Figur einen dreiteiligen Baum am Stamm packt, um ihn auszureiſsen oder vielleicht auch zu pflanzen. Die andere Scene stellt den Sündenfall selbst dar. Zwei Gestalten, eine gröſsere und kleinere, auch durch tiefere und höhere Gürtung als Mann und Frau gekennzeichnet, stehen an einem Baum. An diesem ist eine Schlangenlinie angedeutet. Die Hände Beider begegnen sich am Baumstamm. — Zwischen diese vorgenannten Reliefs schieben sich willkürlich die Simson-Darstellungen ein, darunter die, wie Simson auf den Löwen tritt und ihm den Rachen aufreiſst. Die Darstellung ist wie die der übrigen Reliefs sehr primitiv und unbeholfen, aber voll drastischer Deutlichkeit und Naivität. — Es folgt eine Scene, in der Simson in halb hockender, halb liegender Stellung von der hinter ihm sitzenden Delilah der Haare beraubt wird. Ein Baum fehlt nicht zur Hintergrundfüllung. — Simsons Rache zeigt das Nachbarrelief. Er tritt an eine durch Quaderung gekennzeichnete, auf einem Stufenpostament stehende Säule und faſst sie an. Auf ihr ruht als naive Andeutung eines Hauses ein kuppelförmiges Dach mit romanischem Rundbogenfries.

War die Willkür in der Aneinanderreihung der Scenen schon auffallend, so ist sie es erst recht in der untersten Bilderlage. Unter einem Baum sitzen zwei bekleidete Personen, die eine

mit stilisierten Schulterlocken, die andere mit langem Haar oder Kopftuch. Letztere hebt bittend die Hand empor. Dahinter ein Baum. Die Deutung ist schwierig, denn eine andere Fassung und Wiederholung des Sündenfalles erwartet man nicht. — Daran reiht sich ähnlich den Reliefs in der obersten Lage, eine auf einem Sessel sitzende, mit langer Feder schreibende Gestalt, die eine kronenähnliche Kopfbedeckung trägt. — Zwei kurzgewandete, geschürzte Personen stehen einander gegenüber, wie Ringer sich mit den Armen gegenseitig an den Schultern fassend. Ein Umarmen ist sichtlich nicht gemeint, da die Füfse der Gestalten von einander so weit entfernt sind, dafs als Füllung des Zwischenraumes ein Dreiblatt verwendet werden mufste. Eine Deutungsmöglichkeit bietet I. Moses, Kap. 32, Vers 27: Jakob ringt mit dem Engel. Ist letzterer in der Tat in kurzem Gewand gebildet worden, so wird man in dem oben erwähnten, aus der dritten Zone stammenden Relief, mit Rücksicht auf den Sündenfall die Bezeichnung des Baumes der Erkenntnis im Paradies annehmen dürfen. — Es folgt die einzige Scene, auf der mit einiger Sicherheit sich ein Nimbus über dem Haupt einer auf erhöhtem Stuhl sitzenden Figur (Christus?), die segnend oder lehrend die Arme erhebt, feststellen läfst. Vor ihr sitzt etwas tiefer eine ebenfalls langgewandete Figur. Dahinter ein Baum (Bergpredigt?). — Das letzte Relief bringt zwei Gestalten. Eine sitzt auf einem Stuhl und trägt eine Krone auf dem Haupt. In Händen hält sie einen rechteckigen Gegenstand mit einigen Längsstreifen (Tafeln, Buch?). Gegenüber sitzt niedriger auf einem Stein eine Gestalt, die zu dem fraglichen Gegenstand hinübergreift; um diesen schlingt sich wie eine Ranke oder ein Tuch ein eigenartiger Wulst, unter dem möglicherweise Wolken zu verstehen sind. Dann hätte man die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses zu erkennen, und durch die vorangegangenen Scenen wäre eine Gegenüberstellung des Alten und Neuen Bundes beabsichtigt. Aber wie undeutlich die Darstellung ist, geht auch daraus hervor, dafs Tettau (»Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen« Erfurt, S. 85) darin David als Psalmodist sieht, wohl mit Unrecht.

Diese vielfachen Unklarheiten und Deutungsmöglichkeiten beweisen nur, wie primitiv die Technik und Darstellung ist, dem Stammeln eines Kindes vergleichbar. Jedoch sind einzelne Scenen sehr frisch aufgefafst und die Bewegungen mit naivem Naturalismus angedeutet. Dafs ein bestimmtes Programm dem ganzen Aufbau zu Grunde liegt, kann man eigentlich voraussetzen, denn die mittelalterliche Kunst, soweit sie im Dienst der Kirche steht, will stets belehren oder über Heilswahrheiten aufklären. Aber hier hat es den Anschein, als ob der Giefser ziemlich willkürlich ihm geläufige Darstellungen aneinandergereiht hat ohne eigentlichen Grundgedanken und dafs es mehr Zufall als Absicht ist, wenn sich doch eine gewisse Einheit ergibt, ausgehend vom Sündenfall. Als dessen Folgen stellen sich dar Totschlag (Kain u. Abel) und Völlerei (Noah u. Simson). Auf den Heilsweg weist die Scene des mit dem Engel ringenden Jakob und die vermutliche Übergabe der Gesetzestafeln an Moses, schliefslich zur Vertretung des Neuen Bundes die Taufscene und das Relief mit dem lehrenden Christus. Dadurch würde sich eine Einheit ergeben, aber dann bleibt immer noch auffallend, warum ohne sichtlichen Grund dieser innere Faden durch den Künstler zerrissen wurde.

Den unteren Abschlufs des Aufbaues bildet ein Schlängelband mit seitlich nach oben und unten vorstehenden Blättern; darunter zieht sich ein noch an antike Formengebung anklingendes, aber sehr verrohtes Palmettenmotiv hin. Dann erweitert sich der Aufbau durch einen abstehenden Rand mit dem gleichen Schlängelband wie oben verziert. Von dort aus gehen die Ketten zu dem Lichtbehälter selbst.

Der Gufs ist sehr roh durchgeführt, aufserdem nachher durch Feilen, Punzen und grobes Ziselieren überarbeitet. Das Ganze scheint weniger von Innen nach Aufsen gerundet, sondern von Aufsen nach Innen hineingeschlagen und gehämmert zu sein. Die Modellierung, abgesehen von den dicken Köpfen, bewegt sich, obwohl im Relief, doch stets in einer Ebene, als ob auf den Kegel aus Metall ausgeschnittene Bilder aufgeheftet wären. Die gröfsten Tiefen sind dagegen im Gufs ausgespart und bedingen Durchbrechungen des Cylinders; dessen Höhe beträgt 40 *cm*, der Durchmesser der Ampel ca. 35 *cm*.

Das Stück repräsentiert, selbst wenn es nicht so besonders selten wäre (Otte zählt nur

noch zwei ähnliche Ampeln auf), eine Merkwürdigkeit, indem es eine interessante, noch sehr unvollkommene Periode der Giefsertechnik vertritt. Vor allem ist die en face-Modellierung der Köpfe kennzeichnend. Hierin ergeben sich ganz überraschende Parallelen zur Relieftechnik der archaisch-griechischen Kunst, mit der auch weitere Verwandtschaften wie z. B. zu grofse Köpfe mit starrem, glotzenden Blick vorhanden sind. Aber das sind schliefslich die Kinderkrankheiten einer jeden in der Entwicklung begriffenen Plastik. Im übrigen zeigen in der Herausmodellierung der Köpfe die bekannten Bernwards-Türen am Dom zu Hildesheim eine verwandte Erscheinung. Jedoch herrscht dort bereits eine ungleich freiere Technik und künstlerische Gestaltungskraft. So ist dort z. B. die primitive Profilstellung der Körper so gut wie überwunden. Auch die Bernwards-Säule zu Hildesheim ist bei weitem, trotz ihrer archaischen Härten, der Ampel zu Erfurt überlegen; doch sind die Hildesheimer Werke wichtig insofern, als sie eine Datierung der Ampel erleichtern. Diese dürfte etwa dem Beginn des XI. Jahrh. entstammen, aber sie steht den Werken der ottonisch-sächsischen Giefserkunst gegenüber als technisch und künstlerisch minderwertig zurück, ohne dadurch indefs an archäologischem Wert zu verlieren.

Es erübrigt noch, den oberen Abschlufs der Ampelbekrönung zu besprechen, der in seiner Phantastik sehr eigenartige Schlüsse auf den Geist der Zeit zu ziehen gestattet. Lebt in dieser Willkür, in dieser Häufung der herausragenden Tierköpfe etwa ein Stück altgermanischer Holzarchitektur, bezw. nordischer Firstbekrönung nach? Wie käme sonst der Giefser auf das eigenartige Motiv? Noch heute hält man bekanntlich von Niedersachsen bis in die skandinavischen Lande hinein an den geschnitzten Köpfen der Firstbalken fest. Hat man etwa die heute längst spurlos vernichteten, den steinernen Kirchenbauten vorangegangenen Holzbauten mit solch barockem Balkengespärr, in dem sich die ganze nordische Phantastik austoben konnte, verziert? — Ich glaube, dafs dies die einzige mögliche und ungezwungene Erklärung der Bekrönung bietet. Der ganze Aufbau mit den übereinander gestellten Arkaden ist ja ganz architektonisch gedacht. Die Bogen ruhen auf dicht nebeneinander gestellten, oft in eins verschmelzenden Doppelsäulchen mit gemeinsamer Basis und Deckplatte. Dazu die Löwenköpfe in den Arkadenzwickeln, gleichsam plastisch verzierte Enden von Querbalken! Das alles mufs dem Stück besondere Beachtung sichern. Gerade weil wir so ganz geringe Andeutungen des einstigen germanischen Holzbaues besitzen, mufs jede nur mögliche Spur, die dessen Rekonstruktion erleichtert, verfolgt werden. Die Entstehung der Ampel fällt in die Zeit, da in Thüringen-Sachsen die aus Holz errichteten Gotteshäuser den steinernen Platz zu machen begannen.

So gering der eigentliche Kunstwert der Ampel sein mag, so barbarisch und primitiv die Formengebung der Reliefs, so phantastisch die Bekrönung ist, so bedeutungsvoll und kennzeichnend ist sie für die tastenden Anfänge deutscher Giefserkunst im allgemeinen. Mit Sicherheit einen Entstehungsort festlegen zu wollen, scheint von vornherein aussichtslos. Nur das läfst sich sagen, dafs das Stück in der Technik zu roh ist, um mit den Werken ottonisch-sächsischer Kunst zwanglos in Beziehung gebracht zu werden. Aber nicht ausgeschlossen ist es, dafs es dort, wo es heute noch aufbewahrt wird, d. h. in Erfurt selbst entstanden ist. Dafür spricht vor allem die primitive Formensprache, aus der im Gegensatz zu Hildesheim etc. der Mangel an guten Vorbildern nur zu deutlich offenbar wird.

Eine Stufe gesteigerten Könnens, wenigstens nach der rein technischen Seite hin, verkörpert die **Leuchterfigur des sogen. Wolfram,** ein stattliches, etwa 6 Zentner schweres Werk, aufgestellt im Chor des Domes und noch heute dem Zweck dienend, dem es vor vielen Jahrhunderten geweiht wurde, d. h. Leuchterhalter zu sein (Abb. 2). Dafs der Giefser die ihm durch die frommen Stifter Wolfram und Hiltiburg aufgetragene Arbeit in dieser Weise formulierte und eine menschliche Gestalt als Lichtträger schuf, ist nur ein Beweis für seinen Erfindungsreichtum und seine Phantasie. Um eine „Büfserfigur" (»Bau- und Kunstdenkmäler« Erfurt, S. 81) handelt es sich aber keineswegs.

Dargestellt ist eine männliche Gestalt, die mit zur Seite ausgestreckten, leicht gebogenen Armen in den Händen Lichtbehälter trägt.

Eine weitere Lichtdülle befindet sich im Nacken der Figur, die dadurch gezwungen wird, den Kopf etwas vorzubeugen. Gekleidet ist sie in ein langes, eng anliegendes, bis zu den Knöcheln reichendes Gewand und mit einer kurzen, wamsartigen Jacke, die am Halsausschnitt mit einem einfachen gemusterten Besatz geschmückt und an den Ärmelöffnungen wulstartig umgeschlagen ist. Durch die Art der Modellierung als anderer, weicherer Stoff gekennzeichnet, treten aus der Jacke die Ärmel heraus, an den Handgelenken eng anliegend. Die Füfse stecken in weichen, vorn über dem Spann weit ausgeschnittenen Schuhen mit erhöhter Fersenkappe. Von dort aus gehen Schliefsbänder aus, über dem Knöchel zusammengeknotet. Die Schuhe, der Schmuckbesatz am Wams und die äufsere Kennzeichnung verschiedenen Stoffes hätten die Annahme, es handle sich um einen Büfser, von vornherein ausschliefsen müssen, ebenso auch das Vorhandensein eines bereits mehrfach als Schächtmesser gedeuteten Gegenstandes, in dem ich aber nur ein schmales Schreibfutteral mit hervorstehendem Griffel oder Stift, welches an dem durch die Jacke verdeckten Gürtel hängt, zu erkennen vermag Dazu kommen die vorn über den Rock herabhangenden Enden des Gürtels mit der eingegrabenen Widmungs-Inschrift.


Abb. 2. Leuchterfigur des sog. Wolfram.

In der Modellierung ist die Figur noch ungeschickt; der Körper ist zu lang gestreckt, die Hüften sind zu breit im Verhältnis zu der schmalen Brust und den herabfallenden Schultern; der Leib tritt unter der straffen Gewandung vor, ebenso das Gesäfs und die Kniee. Aufserdem ist versucht, die durch das Leuchtertragen bedingte Anspannung der Brustmuskulatur deutlich zu machen. Die Füfse und Hände sind zierlich, letztere aber im einzelnen nur schematisch behandelt, indem die Gelenke nicht angegeben sind, sondern nur die Nägel. Das bärtige Gesicht zeigt grofse vorquellende Augen mit starrem, glotzenden Blick. Stirn- und Nasenlinie gehen ohne starke Trennung oder Einsattelung in einander über. Die Backen sind noch nicht durchmodelliert. Durch ein paar hart einziselierte Runzeln an der Nasenwurzel und den Augenwinkeln ist angedeutet, dafs die Leuchterfigur als an Alter vorgerückt charakterisiert werden soll. Die Hauptsorgfalt hat der Künstler auf die peinliche Durchführung des Haupthaares und des Bartes gelegt. Das Haar ist in einzelne Strähne zerlegt, die ihrerseits spiralig bald nach dieser, bald jener Richtung sich drehen. Daraus ergibt sich der Eindruck einer sehr kunstvoll angeordneten Bart- und Haartracht, ein Eindruck, der aber sicher nicht beabsichtigt war. Diese Stilisierung, die sichtlich nur dem Unvermögen entsprang, die Haare lebendig zu gliedern, hat den Herausgeber der Erfurter »Bau- und Kunstdenkmäler« sogar verführt, dem Kopf des „Wolfram" einem assyrischen Herrscherkopf gegenüberzustellen und an Beziehungen zur orientalischen Kunst zu denken.

Wie sehr der Giefser mit dem Formalen ringt, ersieht man auch deutlich aus der Gewand-Stilisierung. Das Prinzip, nur durch parallele Einritzungen oder aber durch spiralige Wülste eine Art von Faltenwurf zu erzielen, tritt überall hervor, besonders auffällig und naiv an den Armen. Nur hier entfaltet der Stoff scheinbar etwas Freiheit, im übrigen wirkt die Modellierung fast so, als sei über den Körper ein enges, nasses Gewand angelegt, das sich, abgesehen vom freieren Faltenwurf am Untersaum des Rockes, fest anschmiegt und nur ganz geringe Falten gestattet, wie z. B. auch über den Hüften. Wie der Kopf selbst, sagt also auch die Gewandbehandlung, dafs wir hier mit einem zwar altehrwürdigen und beachtenswerten Werk zu tun haben, in dem aber alles wirklich Lebensvolle und Wahre wie versteinert und absichtlich verneint erscheint. Bodes

Urteil (»Deutsche Plastik« S. 31) „eine sehr sorgfältige, aber noch starre, typische Gestalt" trifft also durchaus zu. Und das umsomehr beim Vergleich mit dem dazu gehörigen Unterbau.

Ein Anlafs, dessen Entstehung von der der Figur selbst (Tettau S. 85) zu trennen, liegt nicht vor. Seine Phantastik und sein Charakter sind noch unbedingt romanisch, er fällt also stilistisch in die gleiche Zeit, wie die Figur selbst, die von vorn herein irgend einer Basis bedurfte. Diese ruht auf vier ausladenden Stützen, die als Drachen oder Ungeheuer mit dem Kopf zwischen den Vorderpranken gestaltet sind und in je drei volutenartige, nach oben stehende Ausläufer enden, deren mittelster an den Ecken der rechteckigen Basis in je einen Löwenkopf ausläuft. Auf jeder dieser Fufsstützen hockt ein zierliches Wesen, vorne links ein Affe, der in einen Apfel beifst, rechts mit unförmlich dickem Kopf und grofsen Händen ein nackter, zwergartiger Mensch, der mit der Rechten einen Knochen schultert, während die Linke die Blöfse deckt. Hinter diesen Wesen erheben sich zierliche, an den Rücken der Drachen sich anschmiegende Ranken. Auf den Rückstützen hockt je ein kleines pantherähnliches Tier mit geschwungenem Schweif auf den Drachen, zwischen deren Ausläufern sich die Fufsplatte der Figur erhebt, umrahmt von einem Zinnenkranz. Durch Ringe und Metallbänder ist die Figur auf diesem Postament befestigt. Das Ganze wirkt recht ansehnlich und stattlich. Die Gesamthöhe von Figur und Basis beträgt ca. 180 *cm*, die der Figur allein 152 *cm*; die Basis mifst 84 zu 118 *cm*. Die Gröfsenwirkung wird gesteigert, wenn auf die in den Händen der Figur gehaltenen kurzen Lichtteller mit fast kugeligem Griff die Kerzen aufgesteckt sind.

Es war mithin eine kostbare Gabe, die durch Wolfram und seine vermutliche Gemahlin Hiltiburg der Kirche verehrt wurde. Die Widmung findet sich auf den Gürtelbändern der Figur und lautet mit Auflösung der Abkürzungen:

Wolframus. Ora pro nobis sancta dei genitrix. Hiltiburc. Ut digni efficiamur gratia dei.

Die Inschrift zeigt Majuskelbuchstaben von ruhigen, gehaltenen Formen.

Zwischen der erfindungsreichen Gestaltung der Basis und der starren, gebundenen des „Wolfram" selbst offenbart sich ein merkwürdiger künstlerischer Gegensatz. Doch das ist ganz erklärlich. Augenscheinlich entstand der Leuchter in einer vielbeschäftigten, technisch wohlgeschulten Werkstatt, die in der Herstellung von romanischen Leuchtern durchaus sicher war. Das romanische Kunstgewerbe steht ja, wie zahlreiche phantastische Bronzegüsse beweisen, auf einer glänzenden Höhe, die aber gröfseren monumentalen Aufgaben gegenüber nicht ausreicht. Während die kleinen dekorativen Figürchen, der Affe und der Zwerg, durch ihre flotte Sicherheit überraschen, versagt die Gestaltungskraft bei der fast lebensgrofsen Einzelgestalt. Ein gutes Seitenstück zu dieser Erscheinung bietet z. B. die Grabfigur des Erzbischofs Friedrich von Wettin († 1152) - Magdeburg, fälschlich bisher Giseler genannt, deren Gebundenheit, ganz ähnlich und verwandt der des „Wolfram", doch kontrastiert mit der niedlichen, hockenden Figur des Dornausziehers unter der schrägstehenden Fufsplatte des Bischofs. Man hat seit den Tagen der Romantik in dies Figürchen — wie nebenbei bemerkt sein mag — viel hinein geheimnist, indem man, statt in ihm eine dekorative Zutat zu erkennen, tiefe symbolische Beziehungen suchte. Das trifft auch auf den Wolfram zu, der den Triumpf christlichen Glaubens über den Unglauben und die Mächte der Finsternis, vertreten durch die „unreinen Tiere" der Basis, darstellen sollte; natürlich ganz mit Unrecht. Denn hier spielt nur germanische Phantastik hinein, hier spricht nur nordische „Lust am Fabulieren" das entscheidende Wort.

Wann etwa entstand der Wolfram? Eine Datierungsmöglichkeit ist durch den Vergleich mit anderen Werken gegeben. In der Technik und Modellierung ähnlich, aber weit sorgfältiger und die gute Tradition ottonischer Zeit noch wahrend, ist die Grabfigur König Rudolfs von Schwaben († 1080) - Merseburg. Allgemein nimmt man an, dafs der Gufs bald nach des Königs Tod gefertigt wurde. Die Gestalt hat mit der des Wolfram die abfallenden, schmalen Schultern und die gestreckte Figur gemeinsam. Doch das sind, wie Steinskulpturen beweisen (Äbtissinnen - Denkmäler zu Quedlinburg) allgemeingültige Eigenarten der Zeit. Mit dreien der Quedlinburger Steine, denen der Adelheid I,

Beatrix und Adelheid II, gefertigt rund um 1130, (vergl. Ad. Goldschmidts Untersuchungen im Jahrbuch der kgl. preufs. Kunst-Sammlungen, 1900, S. 225 ff.) hat der Wolfram das Heraustreten der Kniee und unschöne Vorstehen des Leibes gemeinsam. Weiter kommt als datierbares Monument zum Vergleich in Betracht die obenerwähnte Grabfigur Friedrichs von Wettin († 1152). Früher als Ausgang des XI. Jahrh. darf also die Entstehung des Wolfram nicht angenommen werden. Für diese Datierung spricht vor allem die Gewandbehandlung.

Merkwürdig ist die Unfreiheit, wie dort die Kleidung auf dem Körper sitzt. Man hat anscheinend im XII. Jahrh. die Figuren nur in allgemein grofsen Flächen modelliert und dann in andeutender Weise die Gewandung in ziemlich parallelen und strengen Strichen in das Material selbst hineingeritzt, statt etwa die Gewandung auf oder über zu modellieren und plastisch aufzutragen. Diese Eigenart zeigt vor allem noch der Unterkörper Wolframs. Der Oberkörper selbst ist anscheinend vorgeschrittener, aber nur anscheinend, indem der Künstler, um eine Stoff-Differenzierung zu erreichen, stärkere Plastik suchte. Aber er erreichte nur eine weiche, wulstige, recht unklare und unbestimmte Behandlung, die leicht zu Spiralbildungen neigt. Das hat aber seine Begründung. Es galt, die Gufsnähte — die Figur besteht aus einzelnen Stücken — zu verdecken. Ein Teil mufste in den andern geschoben werden. Daher die Wulste am Unterrand der Jacke, an Ärmeln und Halsausschnitt, die vielleicht dem Giefser erst Veranlassung gaben, um sie nicht auffällig erscheinen zu lassen, sie auch auf die benachbarten Gewandteile, vor allem die Ärmel, auszudehnen. Der Wolfram verkörpert also den Übergang von der Manier, die Gewandlinien nur einzuritzen, in eine neue Richtung, die mit stärkeren plastischen Wirkungen und Bewegungen arbeitend, mit dem Ende des XII. Jahrh. in Sachsen siegreich einsetzt und die alte Starrheit und den Schematismus der Gestaltung überwindet. Der Wolfram nähert sich schon jener neuen künstlerischen Bewegung, als deren erstes bedeutenderes Bronzewerk die Grabplatte des Bischofs Ludolf oder Wichmann zu Magdeburg in Betracht kommt, deren Datierung zwischen 1192 und 1205 schwankt. Mit den Magdeburger Güssen steht der Wolfram anscheinend in enger Beziehung und entstammt, wenn nicht der gleichen Hand, so doch der gleichen Werkstatt-Tradition. Zu seiner genaueren Datierung ergeben sich also die Termine von 1152 bis 1205. In dieser Zeit mufs das Werk in einer sächsischen Giefserei entstanden sein.


Abb. 3. Bronze-Reliquiar.

Das wird auch nahegelegt beim Vergleich mit dem leider heute zu schlecht beleuchteten und ungünstig aufgestellten romanischen Altar-Aufsatz, der möglicherweise einst im alten romanischen Dom ein Tympanon füllte. Das interessante, bei Tettau S. 91 nur ganz ungenügend abgebildete Werk zeigt deutlich alle Merkmale des XII. Jahrh. Doch scheint es noch strenger und herber als der Wolfram. Und doch ist bei der nahen stilistischen Verwandtschaft garnicht unmöglich, dafs beide Denkmale zeitlich einander sehr nahe stehen und dafs die gröfsere Freiheit des Wolfram nur bedingt ist durch den Zwang für den Künstler, statt in harten Stein hineinarbeiten, hier erst ein Guss-Modell aus Wachs fertigen zu müssen. Jedenfalls bewegt sich der Aufsatz künstlerisch in den Bahnen der Sächsischen Plastik, wie sie die Skulpturen zu Quedlinburg, Hildesheim, Kloster Gröningen, Gernrode und Magdeburg (Bischof Friedrich) in einer ganz bestimmten Entwickelungs-Phase vertreten. Letztere in musterhafter Klarheit umrissen und die weitere Entwickelung der Sächsischen Plastik mit überzeugender Klarheit dargestellt zu haben, ist Adolph Goldschmidts (siehe oben!) grofses Verdienst.

Gegenüber den beiden vorangegangenen Werken kann das **Bronze-Reliquiar** (Abb. 3) nicht die grofse Beachtung beanspruchen, die jenen gebührt. Es ist, wie der Wolfram, aus Messing gegossen und dann vergoldet bezw. versilbert. Der Gufs ist nicht ganz tadelfrei, weil löcherig; seine Stärke schwankt zwischen $^1/_2$ und 1 *cm*.

Das Reliquiar stellt in Büstenform einen Bischof mit segnend erhobener Rechte dar, dessen Linke ein Buch hält. Durch die zum Teil heute abgestossene Vergoldung sind hervorgehoben: Gesicht, Hände, Buch, Casula und der Rand und die Bänder der Mitra. Letztere, von der alten, niedrigen Form, ist versilbert, ebenso wie die Augäpfel, die Haare und das Schultertuch. Die Pupillen sind durch eingesetzte türkisblaue Glasflüsse bezeichnet. Die Gesamthöhe besträgt $33^1/_2$ cm.

In den Verhältnissen ist das Reliquiar nicht gerade glücklich. Der Kopf ist zu grofs im Vergleich zu den schmalen Schultern, die Hände dagegen sind zu klein. Die Augen treten noch, wie im XII. Jahrh. so vielfach, starr und übergrofs hervor. Das Gesicht ist glatt und flächig behandelt und noch nicht eingehend durchgearbeitet. Mund und Nase sind noch ganz schematisch, aber doch nicht mehr so streng und herb wie bei dem Wolfram. So schliefst sich stilistisch das Reliquiar eng an jenen an, jedoch weist es in den weicheren, verallgemeinernden Formen schon hin auf die im XIII. Jahrh. in der Sächsischen Plastik zu formaler Schönheit und Idealisierung strebende Richtung, die zu einer so wunderbaren und vollkommenen Blüte führt. Aber keinesfalls dürfte das Reliquiar später als etwa um 1200 entstanden sein, mit gröfserer Wahrscheinlichkeit, sogar noch zwischen 1150 und 1200.

Denn noch ist die Behandlung der Gewandung und der stilisierten Haare recht hart und unfrei, noch sind z. B. die Ohren ganz schematisch und roh angelegt. Die Modellierung des Stofflichen beschränkt sich sogar meist noch auf die eingeritzten oder einziselierten Linien des XII. Jahrh. Wenn das Reliquiar trotzdem in seiner Gesamtheit freier erscheint, ist dies zum Teil veranlafst durch die weichere Wirkung der Edelmetall-Überzüge, die ihm den Anschein stärkerer Rundung und Vollkommenheit verleiht. Ob das Stück in der Werkstatt entstand, aus der der Wolfram hervorging? Es läfst sich das nicht bejahen und nicht verneinen; wäre das Postament, auf dem die Büste, wie die Schraublöcher beweisen, einst befestigt war, noch erhalten, so liefse sich auch mit Bestimmtheit das Reliquiar genauer datieren.

Aber es handelt sich schliefslich um kein bedeutsames Kunstwerk, sondern um eine handwerkliche Durchschnittsleistung, dadurch ganz interessant, dafs man beobachten kann, wie der aus zwei Teilen bestehende Gufs — Kopf und Körper sind einzeln gefertigt — in einander gefügt sind. Das Schultertuch ist geschickt benutzt, die Naht wulstartig zu verdecken, also genau das gleiche Prinzip, wie beim Wolfram. Nur im Innern ist die Zusammenpassung zu fühlen. Zu bemerken ist sonst nur, dafs sich in der Gebundenheit der Armbetätigung und dem ängstlichen Festhaften der Hände am Körper noch Beziehungen zum Grabmal Friedrichs von Wettin ergeben, ebenso wie zu den Korssunschen Türen zu Nowgorod (1152—56). Doch das sind in der Zeit, d. h. im XII. Jahrh., liegende Eigenschaften.

Somit stellt sich das Reliquiar als ein durch sein Alter und seine einstige Bestimmung ehrwürdiges, aber künstlerisch nicht zu hoch zu bewertendes Werk dar, immerhin wichtig genug, als eins der vielen kleinen zerstreuten und noch nicht systematisch behandelten Glieder des einstigen Prachtbaues romanischer Giefserkunst bekannt und damit der künftigen zusammenfassenden Forschung zugänglich gemacht zu werden.

In den Entwicklungsgang der Sächsischen Plastik gehören sämtliche drei Werke hinein, sogar liefse sich bei genauer Vergleichung der Einzelheiten (Ohren) mit den Magdeburger Güssen die beiden letztgenannten als engverwandt angliedern. Und darum verdienen sie als füllende Zwischenglieder inmitten bedeutsamerer Werke doch in die Gesamt-Entwicklung hineinbezogen zu werden.

Weimar. Otto Buchner.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XIII. (Mit Abbildung.)

28. Spätgotische silbergetriebene Madonnenstatuette des Diöcesanmuseums zu Augsburg (Katalog Nr. 213).


iese schlanke, $41^1/_2$ *cm* hohe, überaus edle Gestalt ist ganz in Silber getrieben und nur das Untergewand, die Haare und Attribute, sowie das Schambändchen sind vergoldet. Sie ist aus zwei Stücken gehämmert und auf den Seiten zusammengelötet. Ursprünglich scheint sie auch auf der Rückseite ganz geschlossen gewesen zu sein, so dafs also das Stück vom Mantelüberhang bis unten in roher Weise herausgeschnitten wäre. Im Innern ist sie schwer verlötet, namentlich an den stark hinein- und herausgetriebenen Stellen, an denen verschiedentlich Silberstreifen und Späne aufgesetzt sind mit reichlich verwendetem Silberlot zur Verstärkung dieser gefährdeten Punkte. Von grofser Anmut ist die Bewegung, sowohl des leicht gesenkten Hauptes, wie in der schwachen Ausbuchtung der Hüfte, und ungemein harmonisch ist der Wurf der Falten, obwohl diese sehr gehäuft sind und stellenweise von grofser Tiefe. Der Ausdruck des ovalen Kopfes mit den gesenkten Augenlidern und aufgezogenen Brauen, mit der spitzen Nase, dem scharf geschnittenen Mund und Kinn ist ernst und doch sehr lieblich; die dicken, wulstigen Locken, die ihn einrahmen, oben von der Krone, einem schmalen Lilienreif, niedergehalten, fallen teils nach vorn, teils nach hinten herunter über die schmalen Schultern, die zwischen dem Mantel verschwinden. Die Hände sind gegossen, etwas spinnig, aber gut stilisiert, und tragen das nackte, zwanglos aufsitzende, zwischen dem Gefält gefällig sich eingliedernde Kind, dessen Antlitz edel, dessen Haar üppig gekräuselt ist. Ganz getrieben, mit Ausnahme der (gegossenen) Arme und Füfse ist es durch Vernietung vorgesetzt, in der Rechten hält es eine Frucht: Ananas mit (ausgefallenem) Stein, auf der Linken Papagei mit ganz langem Schweif, und die Haltung läfst an Anmut, wie selbst an Innigkeit nichts zu wünschen übrig. — Die ganze Figur, die auf dem Halbmond mehr schwebt als steht, dürfte trotz ihrer flandrischen Anklänge, ein zweifelloses Produkt der süddeutschen Schule sein, ein Beweis für die Leistungsfähigkeit der bayerischen Goldschmiede um die Wende des XV. Jahrh., also in einer Periode, die vielfach nur als die Vorläuferin betrachtet wird von der Glanzzeit der Augsburger und Münchener Metallplastik.

Schnütgen.

Abhandlungen.

Die metallenen Grabplatten des Erfurter Domes.

(Mit 7 Abbildungen.)

Eine genügende kunstgeschichtliche Würdigung haben diese Grabplatten bisher nicht erfahren, sei es, dafs man sie für nicht wertvoll genug hielt, sei es, dafs sie noch zum Teil unter dem Dielenbelag verborgen lagen. Nunmehr, da die Denkmäler im Dom und dessen Kreuzgang aufgestellt sind, können sie eingehendere Beachtung in Anspruch nehmen, als ihnen bei Lübke (»Geschichte der Plastik« II, S. 768) und in Creeny's »Monumental Brasses« bisher zu Teil geworden ist.

Das älteste der Denkmale, leider nur fragmentarisch erhalten, ist die **Grabplatte eines jungen Geistlichen.** (Abb. 1.)

Aus drei Stücken zusammengesetzt, eingelassen in die Südwand des Chorhalses, mifst das heute Erhaltene 0,67 × 1,50 *m*. Es fehlen oben und unten je eine Platte, sowie der das Ganze einst umschliefsende Randstreifen. Immerhin ist das Fragment der Beachtung wert, gehört es doch zu den in Linearzeichnung gravierten Messingplatten, deren Herkunft noch nicht mit Sicherheit feststeht, als deren Ausgangspunkt wohl die flandrischen Niederlande zu gelten haben, wobei nicht ausgeschlossen scheint, dafs sich die Technik nach Lübeck verpflanzt hat (Repert. XIII, S. 404). Dafs die Platte nicht in Erfurt entstanden ist, beweist, abgesehen von ihrer vereinzelten Stellung, die aufserordentlich sichere Technik, aus der sich auf eine sicher arbeitende, gut geschulte Werkstatt schliefsen läfst.

Das von Creeny nicht erwähnte Fragment stellt einen unter einem gotischen, perspektivisch gezeichneten Baldachin stehenden Priester dar in der für Grabmonumente des Mittelalters typischen Haltung der Geistlichen. Das Gesicht wirkt trotz der skizzenhaften Anlage porträtmäfsig; es ist hager, spitzig und fleischlos, die lange schmale Nase zeigt energische Linien, das Kinn ist eckig und herb, die Ohren stehen stark ab. Auf der Oberlippe sprossen ein paar vereinzelte Haare, der tonsurierte Kopf hat nur einen Kranz von flott bewegten Locken. Aus dem Mangel an Falten und Runzeln mag man annehmen, ein jugendlicher Priester sei dargestellt.

Der Kopf ist nur leicht aus der Mittelachse heraus nach rechts gewendet, doch wirkt er wie von vorn gesehen. Gleiches gilt von dem Oberkörper, wie auch aus der Haltung der sehr lang und schmal gebildeten Hände hervorgeht. Die Fingerhaltung ist äufserst vornehm und graziös. Die rechte Hüfte ist stark ausgebogen, der Stoff der Casula schmiegt sich dort den Linien an. Der linke Kontur hingegen — das linke Bein dient als Spielbein — ist belebter und unruhiger. Ein Ausgleich wird auf der untersten, heute verlorenen Platte stattgefunden haben, durch den nach der Spielbein-Seite verstärkten Linienflufs unterhalb der Kniee. Die klare Betonung der Mittelachse: Gesicht, Kelch und Hände, gestattete eine derartig verschiedene Gestaltung des Konturs, ohne befürchten zu müssen, den ruhigen, architektonischen Aufbau und Gesamteindruck zu schädigen.

Noch herb und ohne jede spätgotische Willkür ist der dreigeteilte, vorkragende Baldachin mit zierlichen Wimpergen. Eine reiche Bekrönung, deren Ansätze am Oberrand der Platte zu erkennen sind, hat einst das Denkmal nach oben abgeschlossen und den monumentalen Eindruck, den man heute kaum rekonstruieren kann, gehoben. Für diesen ist von grofser Wichtigkeit die Beschränkung des Hintergrundschmucks auf einfache stilisierte Lilien. Die Platte zeichnet sich hierin wohltuend von zahlreichen anderen, kraus und unruhig durch ihre Überfülle wirkenden Metallgravierungen aus. Aus der Verwendung des Lilienmotivs auf fürstlichen Ursprung des Dargestellten schliefsen zu wollen, wie es Tettau (»Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen«, Heft 13. Erfurt) tut, scheint verfehlt; die Lilien sind rein ornamental verwendet.

Die Entstehung des Denkmals darf um rund 1350 angesetzt werden, wofür die starke Ausbiegung und die noch schlichte und streng ge-

gliederte Architektur sprechen. Technisch ist das Werk mit glänzender Sicherheit durchgeführt und mit erstaunlicher Klarheit der Zeichnung. Jeder Strich sitzt am rechten Fleck, jedes Zuviel ist vermieden und nur das unbedingt Notwendige angegeben. So zeugt denn das Bruchstück immer noch, trotz der fehlenden Teile, von hoher künstlerischer, freilich völlig von der Architektur beherrschter Gestaltungskraft.

In Erfurt wie im weiteren Thüringen steht das Werk ganz vereinzelt da; mit der um die Wende des XIV. ins XV. Jahrh. blühenden lokalen Giefserwerkstatt zu Nordhausen (Creeny S. 22—24) hat es nichts gemein. Nach Erfurt wird es auf dem Wasserwege vom Norden her: Elbe, Saale, Gera — von Lübeck — gekommen sein. Für die Datierung um 1350 spricht die Grabplatte des Bischofs Bockholt im Dom zu Lübeck, † 1341, eine Rundfigur auf graviertem Hintergrund, dem zu Erfurt so entsprechend, dafs man die gleiche Werkstatt annehmen kann, und schliefslich die Verwendung des Lilienmotivs auf der Platte des Bischofs Bertram Cremen, Lübeck, † 1377. (Beide abgebildet bei Creeny.) Auch wenn sich das Erfurter Fragment nicht mit den Prachtplatten zu Lübeck und Schwerin messen kann, schien in Anbetracht der edlen Zeichnung und der Tatsache, dafs das ehrwürdige Denkmal der Besprechung bisher entgangen war, seine Veröffentlichung berechtigt.

Zeitlich reiht sich an ein heute im Südflügel des Kreuzgangs aufgerichtetes Grabdenkmal des 1427 gestorbenen **Kanonikus Hermann Schindeleyb.**

Aus dem sehr abgetretenen Inschriftrand ist der Name nicht zu entziffern; doch gab das Totenbuch des Kollegiatstifts Beatae Mariae Virginis Namens-Auskunft. Die Inschrift, an den Ecken durch Rundmedaillons mit den Evangelistensymbolen unterbrochen, beginnt mit einer aus Wolken ragenden Hand. Die Buchstaben selbst sind wie aus Bandstreifen zusammengesetzt und in einander verschlungen. Dazwischen sind phantastische, drachenähnliche Tiere und Blumenranken in flotter Zeichnung eingestreut.


Abb. 1. Grabplatte eines jungen Geistlichen.

Sehr eigenartig stellt sich das aus mehreren Stücken bestehende, mit Messingstiften sorgfältig verbundene Mittelfeld dar. In einem perspektivisch gezeichneten, architektonischen Gehäuse steht ein Priester mit dem Kelch in der typischen Haltung. Rechts und links von ihm stehen in kleinen Nischen ein männlicher Heiliger mit Buch und Lanze beziehungsweise eine weibliche Heilige mit Buch und Salbgefäfs. Das Gehäuse gipfelt in einer dreigeteilten spätgotischen Galerie von bereits recht willkürlichen, freien Formen im Gegensatz zu der mehr gebundenen und strengeren Architektur unterhalb. Von je einem die Laute spielenden Engel flankiert, zeigt sich dort in der Mittelnische, von stilisierten Wolken umgeben, die ehrwürdige, vom Nimbus umstrahlte Gestalt Gottvaters. Dessen Rechte ist richtend erhoben, die Linke fafst abwägend das Herz des Gestorbenen: eine eigenartige Variante der uralten Vorstellung vom Totengericht.

Creeny hat (S. 26) das Werk besprochen und abgebildet, worauf hiermit verwiesen sein mag, gestattet doch die starke Abschleifung und der metallische Glanz keine genügende photographische Wiedergabe des höchst interessanten Denkmals.

Durch ihre Komposition scheint die Platte einzig dazustehen unter den mittelalterlichen

Grabplatten mit Lineardarstellungen. Wohl findet sich dort vielfach das Jüngste Gericht angedeutet durch die Darstellung, wie die in einem Tuch emporgehobene Seele des Verstorbenen in den Himmel unter musizierende Engel aufgenommen wird, aber die Verwendung des Totengerichts in dieser Form, findet sich meines Wissens nur hier. Und auffällig genug: gerade diese ganz vereinzelte Darstellung ist auf einem etwa quadratischen, übereckstehenden Metallstück eigens eingesetzt in das oberste der vier Einzelstücke. Doch sind die Nähte mit peinlichster Sorgfalt vernietet.

Im Vergleich zum vorangehenden Monument zeigt sich hier eine stärkere Befreiung von strenger architektonischer Gebundenheit zu Gunsten malerischer Wirkung. Aus der herben, grofszügigen Linienführung mit ihrer mehr andeutenden und nur das Notwendigste gebenden Zeichnung, hat sich im Laufe von etwa 75 Jahren eine mit Licht und Schatten d. h. mit plastischen Wirkungen arbeitende Technik entwickelt, die allerdings auf die Verwendung von Kreuz- und Querlagen noch so gut wie verzichtet.

Der Kanonikus ist im Halbprofil dargestellt, was die verstärkte Betonung der Porträtähnlichkeit gestattete. Der Kopf wirkt ausdrucksvoll und sehr persönlich. Die breite, niedrige Stirn ist von drei schematischen Querfalten durchfurcht; unter stark betonten, geschwungenen Augenbrauen liegen in scharf markierten Höhlen die kleinen, seitlich schauenden Augen. Schwere Augendeckel geben dem Gesicht etwas Müdes und Teilnahmloses, doch die charaktervolle Nase und das kräftig gebildete Untergesicht verraten Energie und Tatkraft, trotz der angedeuteten starken Fettpolster. Plump und unschön, dazu jeder Grazie entbehrend, sind die grofsen Hände. Hier fehlte dem Künstler sichtlich die Kraft der Wiedergabe. Und das läfst auch die starke Vereinfachung der Gesichtszüge, die wie wohlberechnete künstlerische Abwägung scheinen könnte, zurücktreten vor der Erkenntnis, dafs der Künstler noch stark mit dem Formalen ringt, dafs ihm die Behandlung des Fleisches sehr unbequem ist.

Ganz anders die Behandlung des Stofflichen und des dekorativen Beiwerks. Da zeigt sich eine sehr beachtenswerte Freiheit und Schmiegsamkeit der Linienführung; die Schatten sind durch Schraffierungen angedeutet. Virtuos ist die priesterliche Gewandung gezeichnet; der Stoff fliefst in weichen, wohllautenden Linien. Die Ausbiegung ist überwunden und die dadurch bedingte sehr ruhige, gehaltene Stellung des Priesters scheint notwendig und berechnet, um den Eindruck der Überfülle zu vermeiden und das dekorative Beiwerk nicht vorlaut sprechen zu lassen. Dafs das nicht geschieht, dafür sorgt auch die eigenartige, zarte Graviertechnik, aus deren Sicherheit sich auf langjährige Übung schliefsen läfst.

Am zartesten sind die oberen Partien des Denkmals durchgeführt, leider aber hat auch hier die Abschleifung vieles endgültig zerstört. Trotzdem läfst sich in der Zeichnung der Engel und des Gerichts eine zierliche und, soweit es die Zeit gestattete, eine nach formaler Schönheit strebende Auffassung nicht ableugnen. Für die Kenntnis vom Werden und Entstehen des Kupferstiches scheint das Werk bis jetzt sehr mit Unrecht noch nicht herangezogen worden zu sein. Von der Grabsticheltechnik des Denkmals bis zum Kupferstich scheint hier der Schritt ganz naheliegend. Eine Würdigung des Werkes gerade nach dieser Richtung hin dürfte sich sehr empfehlen.

So steht denn das Denkmal da als ein eigenartiges Zeugnis von Streben nach Befreiung aus dem typischen Gestaltungskreis. Porträtähnlichkeit ist sichtlich erstrebt, auf malerische Wirkung ist hingearbeitet. Und wenn der Künstler dem mittelalterlichen horror vacui Rechnung tragend, das Beiwerk mit übergrofser Liebe betont, so zeigt er nur eine parallele Erscheinung zur Steinplastik. Nachdem die der Hochgotik eigene, monumentale Auffassung der Grabfiguren sich ausgelebt hatte zu Gunsten stärkerer psychischer Affektdarstellung, vor allem andächtiger Zerknirschtheit, lag die Gefahr nahe, dafs die Formenfreude und der spielende Geist der Spätgotik diesen vertieften Gehalt der Grabfiguren in ein Kokettieren mit Affekten umwandele, wenn nicht gar durch überstarke Betonung des Dekorativen ersticke. Davor hat sich der Künstler des Monuments gehütet; trotz des Reichtums wirkt es durch die würdevolle Auffassung des Priesters und die vereinfachte Linienführung, soweit sie dessen Figur betrifft, einheitlich und von geläuterten aesthetischem Empfinden getragen.

Ob das Werk in Erfurt entstanden ist, scheint sehr fraglich. Es steht wie das voran-

gehende zu isoliert in der Erfurter und engeren Thüringer Metallplastik da. Obwohl es zeitlich den Abschlufs der Nordhäuser Plattenreihe bilden könnte, sind doch keine Beziehungen vorhanden, sind jene Werke doch zu grob und primitiv in der Linienführung und Graviertechnik. Auffallend sind jedoch die Beziehungen zu den Seitenwandungen der Tumba Friedrichs des Streitbaren zu Meifsen, der von 1423—25 dort die Begräbniskapelle am Dom errichtete. Die gravierten Einzelfiguren (siehe Donadini's Publikation der Meifsener Grabplatten) verraten ganz ähnliche Manier und Zeichnung. Doch liegen diese Verwandtschaften wohl mehr in dem allgemeinen Zeitstil und erlauben nicht, mit Sicherheit die gleiche Werkstatt anzunehmen. Immerhin verdienen die Nordhausener Platten, die des Priesters Hermann zu Erfurt und die Tumba zu Meifsen Beachtung als zersprengte Einzelglieder einer Kette, die sich erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. zu einer Geschlossenheit entwickelt und zusammenfügt.

Als erstes Erfurter Metall-Grabdenkmal in Reliefgufs reiht sich chronologisch an: das des **Heinrich von Gerbstädt**, aufgestellt in der sich östlich an den Kreuzgang anschliefsenden Clemens-Kapelle. Auch ein Werk, das uns Rätsel aufgibt. (Abb. 2.)



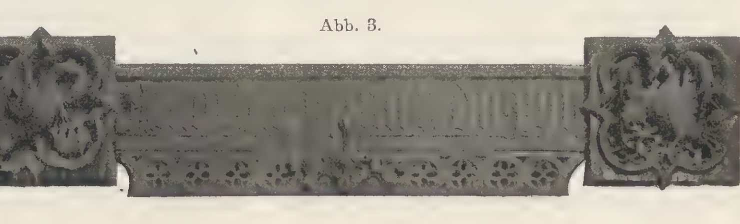
Abb. 2.
Heinrich von Gerbstädt.

Gerbstädt starb 1451 und stiftete die Clementerie, deren Vollendung 1455 erfolgte. Als 1472 jedoch die Kapelle abbrannte und neugebaut werden mufste, hat man anscheinend erst daran gedacht, dem Stifter ein würdiges Denkmal zu setzen. Dessen Reste sind heute auf einer Holztafel befestigt. Die rechte untere Ecke des Inschriftrandes fehlt, der die Figur des Gestorbenen einst überragende spätgotische Baldachin ist törichter Weise über Vischers Epitaph des Henning Goden befestigt. Somit wirkt das Denkmal heute nicht einheitlich und verwahrlost, wird doch die nur 1,34 *m* hohe Figur des Gerbstädt in dem 2,52 × 1,68 *m* messenden Rahmen in der Wirkung beeinträchtigt.

In gelassener Ruhe steht der Stifter der Clementerie auf einer Fufsplatte mit der Inschrift: *fundator huius capelle.* Die Linke hält einen Kelch, die Rechte ist segnend an dessen Rand gelegt. Das Gesicht ist lebendig durchgearbeitet, von Runzeln und Falten durchfurcht. Die Augenhöhlen sind tief beschattet, der schmale Mund zusammengeprefst, die Ohren stehen stark ab und sind unorganisch angefügt. Eine sehr unmittelbare Porträtwirkung ist erreicht; ob sie beabsichtigt war, ist sehr fraglich. Denn auffällige Verschiedenheit der Gesichtshälften, die dem Kopf den Ausdruck lebendigen, seitlichen Schauens geben, sind nur auf Ungenauigkeiten und Verschiebungen der Gufsform zurückzuführen. Am klarsten zeigt das auch der schiefgedrückte Kelch. Der Durchmodellierung des Gesichts entspricht die der Hände mit hart gezeichneten, pedantisch wirkenden Adern und Sehnen. Doch sind sonst die Hände in ihren Funktionen durchaus organisch und richtig erfafst im Gegensatz zu den vorangegangenen Denkmalen.

Aber die ganze Figur, so sachlich ihre Wiedergabe ist, entbehrt des künstlerischen Lebens, sie ist nur eine leidliche Durchschnittsleistung. Unbeholfen stehen die Füfse in Grätschstellung. Die sonst mit Geschick durchgeführte Behandlung des Stofflichen versagt in der Darstellung der sich an den Füfsen stauenden Falten. Vollends gibt die an Pedanterie grenzende, sehr naive Art der Gewandmusterung durch eingepunzte Sternchen und Ro-

Abb. 3.



setten dem Werk den Charakter des Handwerklichen.

Um so auffallender ist die virtuose Behandlung des Inschriftrandes (Abb. 3) mit den Symbolen der Auferstehung: Pelikan, Phönix, Löwe und dem umrankten Wappen, aus dem die Fufsplatte Gerbstädts hervorwächst. Die Figur selbst ist sehr heller, aber beschmutzter und von ungleicher Patina überzogener Messing, der Rand und der dazugehörige dreigeteilte Baldachin zeigt schönste dunkle Patina. So scheinen an dem Werk zwei Hände tätig gewesen zu sein, wie überhaupt, selbst wenn der Baldachin wieder zugefügt werden sollte, immerhin ein Mifsverhältnis zwischen der Figur und dem breiten Rahmen bleiben wird. Auch der noch wenig an die spätgotische Brüchigkeit und Eckigkeit anklingende Faltenwurf könnte in Versuchung führen, die Entstehung der Figur selbst gleich nach 1450 anzusetzen, aber dem widerspricht die Tatsache, dafs das Monument des Gerbstädt dem des 1475 gestorbenen Hunold von Plettenberg (siehe unten) nachgebildet zu sein scheint. Genug, dafs zwischen der Gufstechnik der Figur selbst und der des Randes eine unvereinbare Kluft vorhanden ist, deren Erklärung möglich scheint, wenn man in der Figur selbst das Werk eines Erfurter Rotgiefsers — der Glockengufs blühte in Erfurt ja schon im XV. Jahrh. — annimmt, des Rahmens und Baldachins Herkunft aber in einer Nürnberger Giefserhütte und zwar der Hermann Vischers des Älteren sucht. Letzteres wird wenigstens nahe gelegt durch das Kompositionsschema des noch zu besprechenden Denkmals des Hunold von Plettenberg, als dessen Weiterbildung die gravierte Grabplatte des 1500 gestorbenen Herzogs Albrecht des Beherzten von Sachsen im Dom zu Meifsen betrachtet werden kann. Dadurch sind Daten: 1475 und 1500 gegeben, zwischen die man die Entstehung des Gerbstädt-Denkmals zwanglos einreihen kann. Denn vor 1472 wird das Denkmal sicherlich nicht fertig gewesen sein, sonst wäre es durch den Brand der Clementerie geschädigt worden. Dem aber widerspricht der heutige Denkmalsbefund.

Das obenerwähnte Denkmal des **Hunold von Plettenberg** steht nun im Südflügel des Kreuzgangs, es ist eine in eine Steintafel eingelassene, gravierte Ganzfigur mit Inschriftrand, in dessen Ecken die Evangelistensymbole in Medaillonform eingefügt sind. Der Stein mifst 2,62 × 1,56 *m*. Das Todesdatum ist 1475. Aus dem Unterrand der Inschrift erwächst, in der Art des Gerbstädt-Denkmals, umrankt von scharfgegliedertem spätgotischem Gerank die Fufsplatte, auf der Plettenberg in Überlebensgröfse steht. (Abb. 4.)

Während in den vorangegangenen Monumenten die Figuren durch den architektonischen Rahmen mit in den Hintergrund selbst hineinbezogen waren, ist hier die Figur von diesem befreit, wodurch sie räumlich zu gröfserer Geltung kommen konnte und selbständiger wurde. Dagegen mufste der Kontur möglichst geradlinig gehalten werden, um technische Hindernisse bei der Einlage und Befestigung in der Steinplatte zu vermeiden. Das erklärt die aufserordentliche Ruhe des Konturs, in dem sich übrigens schon das Streben nach monumentaler, geschlossener Wirkung, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrh. äufsert, verrät.

Mit gesenkten Augen wendet Plettenberg den Kopf nach links; die herabhängende Rechte hält ein Spruchband mit den Worten: *sit nomen domini benedictum*, eine Ausnahme für die Zeit. Die Linke hält ein Buch und gleichzeitig den Saum des schweren, grofsgemusterten Pluviale, das auf der Brust eine runde Schliefse zusammenhält. Dazwischen tritt die ebenfalls mit einem Damastmuster gezierte Dalmatica hervor. Die glatte Alba verdeckt auf der Fufsplatte in scharfen Brüchen auffallend die Füfse.

Das Gesicht zeigt ruhige, ganz unpersönliche, aber hoheitsvolle Züge, aus denen nur stille, andächtige Versenkung spricht. Es ist gleich den überzarten Händen nur in wenigen Strichen und ohne jede Schraffierung angelegt. Dadurch wirkt der Kopf, ist die Figur doch überlebensgrofs, etwas flau und leer. Im Gegensatz hierzu zeigt sich eine höchst eingehende Behandlung des Stofflichen. In grofsen, eckigen Zickzacklinien fällt das prächtige, mit Edelsteinborte und Franzen besetzte Pluviale hernieder. Das Granatapfelmuster ist peinlich genau auf ihm eingraviert, wodurch trotz der grofs angelegten Faltengebung, die energielose und müde Haltung Plettenbergs erst recht gesteigert wird. Ebenso eingehend ist das Beiwerk wie der Inschriftrand und die Evangelistensymbole behandelt; letztere sind in Vierpässe mit Zwickeln einkomponiert. Im Gegensatz zum Denkmal

des Gerbstädt mit seinen schon mehr im Sinne der Renaissance gezeichneten Ranken ist hier das Ornament an der Fufsplatte noch durchaus gotisch und strenger, was die Annahme rechtfertigt, dafs das Denkmal des Plettenberg jenem als Vorbild gedient habe.

Ein auffallend verwandtes Werk findet sich im Dom zu Naumburg: Die Grabplatte des Bischofs Dietrich von Buckenstorff (Bocksdorf). Der Bischof (Creeny S. 35) starb 1466, Hunold von Plettenberg 1475. Die naheliegenden Jahreszahlen unterstützen also die stilistischen engen Beziehungen. Die zeichnerische Behandlung ist bei beiden Denkmalen gleichartig, was am Deutlichsten die Gewandbehandlung lehrt. Hier wie da die gleiche scharfe und energische Faltengebung und der belebten Zickzack-Kontur der Mantelsäume. Auch das harte Auffallen und Umknicken der Alba und des unteren Pluviale-Saumes ist gemeinsam, wie auch die trotz des Reichtums im einzelnen etwas kleinlich und unruhig wirkende Brokatmusterung. Fast das gleiche Granatapfelmotiv des Pluviales bei Plettenberg kehrt wieder auf dem hinter Buckenstorff ausgespannten Vorhang. Auch die Edelsteinborten entsprechen sich, ganz abgesehen von der unpersönlichen Gesichtswiedergabe mit den gleichen krausen Stirnlöckchen. Am auffälligsten und schlagendsten macht sich die Verwandtschaft bemerkbar in den Evangelistensymbolen des Lukas und Markus. (Die beiden andern Symbole zu Naumburg rühren, wie Creeny vermutet, von einer ganz ungeschickten Ergänzung her.) Der einzige Unterschied, der bis auf den Millimeter entsprechenden Medaillons beruht in der verschiedenen Art der Hintergrundschraffierung. Auffallenderweise finden sich die gleichen Apostelsymbole — auch genau in der Anordnung der Erfurter Platte — beim Denkmal Friedrichs des Guten zu Meifsen, † 1464. Nur die Vierpafsumrahmung ist hier durch einziselierte Perlen und Edelsteine, entsprechend den Pluvialeborten bei Plettenberg und Buckenstorff, bereichert. (Vergl. Creeny S. 48 und Donadini.)


Abb. 4. Hunold von Plettenberg.

Letzteres Denkmal zeigt genau das gleiche Granatapfelmuster wie das des hinter Friedrich ausgespannten Teppichs. Die Beziehungen der drei Werke zu einander sind also so eng und naheliegend, dafs es geradezu erstaunlich scheint, wie Creeny die Übereinstimmung nicht bemerken und erwähnen konnte.

Die Platte des Plettenberg entstammt also einer Giefserhütte, die nach feststehenden Zeichnungen in gröfserer Zahl Werke ähnlicher Art erzeugte. Nicht unmöglich scheint daher, dafs sich den obigen drei Werken noch weitere anreihen lassen. Es wäre dies sehr erwünscht zur Feststellung des Herstellungsortes und der betr. Hütte. Denn mit der Annahme, dafs die Platten aus Nürnberg und mit grofser Wahrscheinlichkeit aus Hermann Vischers d. Ä. Werkstatt stammen, ist man dem Meister wenig näher gerückt. Immerhin wird man künftig bei Versuchen, der Jugendentwicklung Peter Vischers näherzutreten, das Denkmal des Plettenberg nicht übersehen dürfen. Denn in ihm, das auf die bis dahin übliche architektonische Ausgestaltung der Grabplatten verzichtet, kündet sich der neue Geist an, unter Zurückdrängung des Beiwerks die Erscheinung

des Individuums als solche mehr hervortreten zu lassen und es zu statuarisch abgeklärter Unpersönlichkeit und Typik zu steigern.

Diese Richtung vertritt weiter das Denkmal des 1499 gestorbenen **Kanonikus Konrad Stein,** aufgestellt innen an der Südwand des Domes. Es zeigt die Figur des Gestorbenen, die in einen 2,21 × 1,41 *m* messenden Stein mit Inschriftrand und Evangelisten-Eckmedaillons eingelassen ist. (Abb. 5.)

Der Geistliche steht nach rechts gewendet, auf einer ganz einfachen, kleinen Fufsplatte, sein mit dem Barett bedecktes Haupt ist gesenkt, um in das von der Rechten gehaltene Buch zu schauen, in das die Linke blätternd fafst. Das linke Bein, als Spielbein, tritt am Knie unter der schweren Gewandung hervor. Die Füfse sind verdeckt. Auf der Fufsplatte steht ein Wappenschild mit einem schön stilisierten Lilienstengel.



Abb. 5. Konrad von Stein.

Der Verstorbene ist als kurzer, gedrungener Mann gebildet, mit charaktervollem, energischen Kopf und breiter von Locken an den Seiten umrahmter Stirn. Die starke Nase, der volle weiche Mund und das schwere, schlaffe Kinn scheinen so individuell, dafs Porträtwirkung erreicht wird. Auch die vollen Backen, der kurze mächtige Hals lassen auf ein Porträt schliefsen. Weniger charaktervoll und flau in der Betätigung sind die grofsen Hände. Die das Spielbein andeutende Falte am linken Knie wie sie gern auch der Holzplastik der Zeit eigen ist, bildet die einzige Schräge in den langen parallelen Senkrechten des Talars. Hierzu tritt in höchst wirkungsvollen Gegensatz der schwere, starre Stoff der Mozetta mit seinen kantigen, scharfen Brüchen und der rundlichen Pelzzaddelung. Eine einfachere und dabei klarere Gliederung der Gewandung ist eigentlich so gut wie unmöglich. Wird durch sie auf einen ruhigen, feierlichen Eindruck hingearbeitet, so noch mehr durch den erstaunlich vereinfachten Kontur der Figur selbst. Wie meisterhaft er durchgeführt ist, wie er trotz aller Geradlinigkeit doch belebt und schwungvoll erscheint, tritt bei einem Vergleich mit dem Kontur des Hunold von Plettenberg ins vorteilhafteste Licht. Dort noch ein allerdings zum Teil durch die Technik gefordertes Suchen nach ruhigen Linien, hier deren bewufste Anwendung. Diese Abgeklärtheit und statuarische Ruhe bedingen den Eindruck des durch seine Gröfse an sich gar nicht überwältigenden Denkmals, in dem jede Erinnerung an die Gotik verlöscht zu sein scheint. Im Gufs sehr geschickt durchgeführt, von tiefdunkler gleichmäfsiger Patina überzogen, ist es nachziseliert, aber so zart, dafs die eingeritzten Linien, vor allem die der Sammetmozetta und des ledergeprefsten Buchdeckels, die Gesamtwirkung nicht beeinträchtigen.

Der Einfachheit des Figürlichen entspricht die der Umrahmung, der Buchstabenform und der Vierpässe mit den Evangelistensymbolen. Auf deren Spruchbänder waren beim Denkmal des Plettenberg noch die Anfangsworte der betr. Evangelien eingegraben, auch war dort die Form der Medaillons, ähnlich denen des Gerbstädt, unruhiger und reicher gebildet; hier ist die ganz einfache und schlichte Form des Vierpasses wieder aufgenommen. Also auch hierin eine für die Zeit auffallende Beschränkung und ein Streben nach Vereinfachung. Sehr ungeschickt ist die Figur in den Stein einge-

lassen, sodafs sie, statt auf der Fufsleiste der Inschrift zu stehen, gewissermafsen in der Luft schwebt. Schon aus diesem Grund ist anzunehmen, dafs der Gufs nicht aus Erfurt stammt, sondern von auswärts.

Allem Anschein nach kommt das Denkmal aus einer süddeutschen Kunststätte. Nur dort konnte in Deutschland um die Jahrhundertwende ein Werk von solcher Klarheit und Abgewogenheit entstehen. In der Tat findet sich denn auch in den Domen zu Bamberg und Würzburg eine Reihe von Grabplatten, die sichtlich der gleichen Werkstatt entstammen. Es sind dies in der Nagelkapelle des Bamberger Doms die Platten des Georg von Aufsefs, † 1492, des Grafen Berthold von Henneberg, † 1495, und des Johannes Stein, † 1505. Im Würzburger Dom reihen sich als verwandt an die Denkmäler des Georg von Giech, † 1501, Martin von der Khere, † 1507, Albert von Bibra, † 1511, und des Petrus von Aufsefs, † 1522. Hierzu gehört auch eine, nunmehr von ihrer Umrahmung getrennte Einzelfigur eines Geistlichen an der Westwand des Kapitelhauses und das sogen. Denkmal des Richard von der Khere, † 1583, welch letzteres höchst wahrscheinlich bei der Befestigung an der Wand einen garnicht zugehörigen Inschriftrand und damit Namen erhalten hat. Vgl. Repertorium 1901, S. 38, Anm. 6.

Sind im grofsen Ganzen die obengenannten Würzburger Platten im Faltenwurf und Behandlung der Brokatgewänder reicher gebildet, so entsprechen die Bamberger Platten in der Zeichnung bis fast auf die einzelnen Linien dem Erfurter Denkmal des Stein. Georg von Aufsefs hält ebenfalls ein Gebetbuch; die strenge Anlage der Gewandung, besonders die Gebundenheit des unteren Saumes, läfst gar keinen Zweifel darüber, dafs für das eine wie das andere Werk der gleiche Entwurf verwendet wurde. Zudem sind die Figuren selbst nur um 1 *cm* in der Höhe verschieden. Eine ganz genaue Kopie dagegen scheint die Platte des Grafen Berthold von Henneberg zu sein; selbst die charakteristische Knickfalte am Knie fehlt nicht. Abgesehen von Wappenverschiedenheiten und Zutat von Baldachinen ist bei allen diesen Werken die Übereinstimmung in Anlage und Gesamtcharakter ganz erstaunlich und nur erklärlich durch die Annahme des fabrikmäfsigen Betriebes einer reichbeschäftigten Giefserhütte.

Inmitten dieser Plattengruppe steht das Erfurter Werk darin etwas vereinzelt da, dafs es im Detail am einfachsten gehalten ist. Vielleicht hängt es damit zusammen, dafs es zeitlich mit an der Spitze der Reihe steht. Noch fehlt der reiche Wappenschmuck der übrigen Denkmäler, noch sind die Vierpässe der Ecken ganz schlicht gegliedert, noch fehlt auch der Schmuck der Gewänder mit Brokatmustern. Dadurch, dafs es sich einer ganzen Reihe von Monumenten eingliedern mufs, sinkt natürlich seine Bedeutung, aber auch das nur bedingt, denn es entstammt ohne Zweifel der Peter Vischerschen Giefshütte.

Hier sind fabrikmäfsig zu ziemlich geringen Preisen zahlreiche Grabdenkmäler für Domherren etc. ausgeführt worden. Schon Bode (»Deutsche Plastik« S. 143) wies „mit gröfster Wahrscheinlichkeit" diese Werke Vischer und dessen Söhnen zu, was Justi in seinen Vischer-Studien (Repert. 1901) schlagend bewies durch Vergleichung der verwendeten Brokatmuster. Aber selbst wenn diese neuen wichtigen Forschungen nicht vorlägen, würde doch aus stilkritischen Gründen die Erfurter Platte in das Werk Vischers einzugliedern sein. Denn es ergeben sich unverkennbare und naheliegende Verwandtschaften, sowohl in der Technik wie in der Auffassung der Persönlichkeit, mit bezeichneten Werken des Meisters.

Mit dem zeitlich nahestehenden Denkmal des Bischofs Johann IV. von Breslau, 1496 gefertigt, hat das des Stein etwas „Unlebendiges" in Kopf, Augen und Händen gemeinsam. Wie dort, so scheint auch hier der Körper zu gedrungen, der Kopf zu tief in den Schultern steckend und die Oberarme etwas zu kurz. Kein Wunder, dafs Lübke (P. Vischer) in dem Werk ein „tieferes Verständnis der Form" vermifste, ein etwas scharfes Urteil, das jedoch auch dem Denkmal des Stein gegenüber angewandt werden könnte. Doch mag zur Entschuldigung Vischers dienen, dafs er, der Besseres leisten konnte, dort, wo er an bestimmte festformulierte Aufgaben gebunden war, wie sie die Grabplatten boten, nur das gab, was vom Besteller verlangt wurde. Typisch hierfür sind ja die Platten der drei Bamberger Bischöfe Heinrichs III., Veits I. und Georgs II., die in der Gufstechnik und auch der Gröfse wie Vorstufen der Denkmalsreihe der Domherren in ihrer fabrikmäfsigen Ver-

wandtschaft wirken. Mufsten die Bischöfe entsprechend ihrer Würde in mehr repräsentativer Haltung dargestellt werden, so bedeuten die Platten der Domherren eine künstlerische Befreiung, indem Vischer stärkere Bewegungs- und Betätigungsmotive, wie das Lesen, einführte. Das Denkmal des Stein zu Erfurt zeigt dies Bestreben, die Figur persönlich zu gestalten, sogar unter völligem Verzicht auf eingehendere Behandlung des Stofflichen, wie sie die andern Denkmale zeigen, ohne aber deren künstlerischen Inhalt zu steigern. Deshalb wirkt das Werk reifer und bedeutender als jene durch die ganz bewufst angewendete Knappheit der Darstellung und das Streben nach Abklärung des Formalen, ein Streben, das fast zu weit geht, indem es ans Nüchterne streift. Und gerade dies spricht mit für Vischersche Provenienz.

Somit darf das Denkmal des Stein ohne Bedenken in das Lebenswerk Peter Vischers eingereiht werden als eine zwar nicht hervorragende, aber doch beachtenswerte Arbeit von unzweifelhaft monumentaler Wirkung. Letztere wird zu Erfurt dadurch verstärkt, dafs die Platte nicht, wie es in Würzburg und Bamberg der Fall ist, durch eng verwandte Nachbarn zur Dutzendware degradiert wird. Um so merkwürdiger erscheint es, dafs man sie nicht gewürdigt und in ihrem Wert als Erzeugnis der berühmtesten deutschen Giefserhütte erkannt hat.



Abb. 6. Johannes von Lasphe.

Bemerkt sei noch, dafs die Evangelistensymbole unter Benutzung der gleichen Gufsform vorkommen am Denkmal des Bischofs Siegismund von Würzburg zu Meifsen, † 1457, des Bischofs Dietrich IV., † 1476, ebendort, und dem des Kanonikus Bernhard Lubranski (Kothe »Kunstdenkmäler des Stadtkreises Posen« 1896, Taf. 4.) im Dom zu Posen. Alle diese Denkmale sind reich ausgestattet durch Baldachine und Brokatmusterung. Dadurch, dafs das Denkmal des Lubranski durch das Brokatmuster von Justi für Vischer mit Sicherheit in Anspruch genommen werden konnte, was mit gröfster Wahrscheinlichkeit aus der Stilvergleichung bereits geschlossen worden war, ist aufser jenen Meifsener Platten das Denkmal des Stein zu Erfurt ohne jeglichen Zweifel als Werk der Vischerhütte gesichert.

Zeigt das Monument des Stein bereits die formale Abklärung der Renaissance, so bietet das später als jenes datierte des Titularbischofs von Sidon, **Johannes von Lasphe,** noch Anklänge an die späte Gotik. Das Denkmal (Abb. 5) an der Südwand des Domes neben dem vorbesprochenen stehend, mifst 2,50 zu 1,61 *cm.* Es ist leider nur unvollständig erhalten, denn der Baldachin oder das Rankenwerk über des Bischofs Haupt ist ausgebrochen ebenso der Bischofstab und das einst von der Mitra überragte Wappen. Der Inschriftrand zeigt einfache Rosetten in Vierpässen. Die Minuskelinschrift weicht vom typischen Wortlaut ab, indem sie aufsergewöhnlich mit dem sonst den Inschriftschlufs bildenden Segenswunsch: „requiescat in sancta pace“ beginnt; es folgen Name und Titel des Bischofs, dann heifst es: *hic sepultus* und nochmals: *requiescat in pace, amen.* Daran erst schliefst sich auffallenderweise die Angabe des Todesdatums: *17. Oktober 1510.* Da der Bischof 1508 zurücktrat und seine Ämter niederlegte, ist möglich, dafs die Figur selbst — in Gufs und Patina

vom Inschriftrand abweichend — schon zu Lebzeiten des Bischofs bestellt und gegossen wurde.

Der Bischof steht in gerader Haltung da; nur sein Haupt ist unmerklich zur Seite geneigt. Obwohl das Gesicht ganz von vorn gebildet ist, scheint die Mitra leicht von der Seite gesehen, eine an sich zwar unwesentliche, aber nicht unwirksame Achsenverschiebung. Mit grofsem Geschick sind die schweren Gewänder des Bischofs behandelt. Die von der Mitra herabfallenden Bänder vermitteln sehr geschickt den Übergang von dem kleinen, zierlichen Kopf zu dem durch die feierliche Wucht der Gewänder breit erscheinenden Körper. Ein prunkvolles, kaum mehr gotisch zu nennendes Kleinod schliefst den schweren, mit Edelsteinborte besetzten Chormantel. In grofsen Linien fliefst die Tunika fast glatt hernieder, in wirkungsvollen Gegensatz gebracht zur lebendig und willkürlich gefältelten Alba. Dort ist die Stoffbehandlung manieriert, gerade so wie unterhalb des rechten Armes. Aber dadurch wird sichtlich auf eine pathetische Wirkung hingearbeitet, auf grofse dekorative Linien. Ersichtlich ist dies auch aus der Behandlung des Humerale und der wie vom Wind bewegten Säume des Pluviale. Jedoch ist durch den Wechsel zwischen ruhigen und belebten Flächen ein Ausgleich geschaffen, so dafs das feierliche Pathos nicht gestört wird. So steht das Denkmal als beachtenswerte künstlerische Leistung da.

Durch hervorragende Porträtwirkung zeichnet sich der Kopf des Bischofs aus. Wir schauen in ein müdes, leidendes Gesicht mit dem Ausdruck der Resignation und Krankheit. Zwar haben die Augen einen beobachtenden Ausdruck, indem deren Winkel emporgezogen sind und die Nasenwurzel scharf herausmodelliert ist, doch widersprechen die kleinen Augen mit schweren Deckeln der in der Stirn- und Nasenpartie sich äufsernden Energie. Die Backenknochen treten unter den welken Wangen hervor; der kleine Mund zeigt schlaffe, hängende Winkel. Weich und breit ist auch das faltige Kinn angelegt. Von den Mundwinkeln zieht sich ein manirierter Sehnenstrang zum Hals hinunter. Dies alles verleiht dem Kopf lebendigste Porträtwirkung, die mit dem in ihr angeschlagenen müden und elegischen Ton in der Erfurter Plastik allein dasteht und an fränkische Kunstübung anklingt.

Darauf hin weist auch die ganze pathetische Auffassung und die Gewandbehandlung. Trotz des Flachreliefs ist durch geschickte Modellierung, ähnlich wie beim Denkmal des Stein Tiefenwirkung erreicht. Das goldbraune Metall zeigt merkwürdige Weichheit der Kanten, und trotzdem ist der Eindruck nicht verschwommen, die grofsen Linien wirken auch heute noch siegreich, trotzdem die Platte durch Abschleifung an Schärfe eingebüfst hat.

Wie beim Denkmal des Stein weisen also die künstlerischen Beziehungen wiederum nach Süden, nach Franken. Und wiederum bietet ein im Dom zu Würzburg erhaltenes Werk, die Grabplatte des Bischofs Lorenz von Bibra, † 1519, die nächsten Anklänge; ein Werk; (bereits von Lübke für Peter Vischer in Anspruch genommen, dem sich Bode in seiner deutschen Plastik S. 143) anschliefst. Diese Platte ist repräsentativer und strenger im Aufbau, da der Bischof Schwert und Stab in beiden Händen zu halten hat. Bei dem Titularbischof Johannes zu Erfurt wurde von dem Künstler das genrehafte Motiv des Buchhaltens zur Armbetätigung herbeigezogen. In der Durchführung der Einzelzüge ergeben sich nahe Beziehungen zwischen den Platten. Hier wie dort die gleiche Porträtcharakteristik und pathetische Auffassung. Auch die Baldachine aus Rankenwerk haben einander entsprochen. In der Reliefbehandlung beider Denkmale zeigt sich eine weiche, flüssige Modellierung, wie sie die des Kanonikus Stein nicht so ausgesprochen und etwas trockener bietet. Dagegen spricht, so sehr die Technik es nahe legt, die Art der Zeichnung nicht für Peter Vischer selbst.

Für die „Visierung" der Würzburger Platte hat denn auch Bode (S. 143) an Tilmann Riemenschneider gedacht, mit dessen Gewandbehandlung und Zeichnung er Verwandtschaft feststellte. Nun geht jedoch die Erfurter Platte, so eng auch sonst die Berührungen sind, über die Würzburger in zeichnerischer Freiheit hinaus, auch wenn anderseits die gleichen schwungvoll graziösen Initialen der Inschriften auf die gleiche Werkstatt hinweisen. Die Würzburger Platte ist nun neuerdings als zweifelloses Werk der Vischerschen Giefserhütte durch Justi in Anspruch genommen worden. Demnach darf man die Erfurter Platte auch in die Erzeugnisse der berühmten Werkstatt einreihen. Das gestattet u. a. die Vergleichung mit den Reliefs

an den Schmalseiten der Tumba des Bischofs Thilo von Trotha zu Merseburg, † 1514. Die graziösen Weihrauch-Engel dort zeigen, wie die Platte des Bischofs Johann von Lasphe, die gleiche, mehr im Sinne der fränkischen Spätgotik gehaltene Modellierung im Gegensatz zu der mehr abgeklärten im Renaissance-Sinn etwas vom Pathos des Veit Stofs klingt in dieser Formengebung nach, wogegen die Art der Kopf-Charakteristik durchaus an Wohlgemuthsche Typen erinnert.

Die Bedeutung der Platte des Bischofs Johannes ist damit kunstgeschichtlich gegeben. Sie gehört nicht



Abb. 7. Johann von Heringen.

ruhigeren Gewandbehandlung (Stein). Die Erklärung für diese formalen Verschiedenheiten ist gegeben durch die Annahme, dafs hier die Hand eines Sohnes von Peter Vischer und zwar höchst wahrscheinlich die des Johannes Vischer, einsetzt, der seine Ausbildung bei einem Holzschnitzer Frankens genossen haben mufs. In der Gewandstilisierung zeigt sich deutlich das Nachwirken der Holzplastik, sogar zu den hervorragenden, aber beachtenswerten Werken der Vischerschen Hütte und zwar zeigt sich in ihr eine Künstlerhand, die mehr und stärker als Peter Vischer selbst von der fränkischen zeitgenössischen Kunst, sei es nun von Riemenschneider, Stofs oder Kraft beeinflufst ist und dem allgemeinen Geschmack der Zeit nicht so energisch

und fest gegenüber steht, wie der Meister der Hütte, Peter Vischer, selbst.

Besser erhalten ist das Grabdenkmal des 1505 gestorbenen **Johann von Heringen.** In eine 2,23 × 1,27 *m* grofse Steinplatte ist das Brustbild des Verstorbenen (Abb. 7) eingelassen. Ein Inschriftrand mit Wappen an den Ecken umzieht den Stein. Auffallend ist die Beschränkung auf das Brustbild; es ist möglich, dafs Billigkeitsgründe hierbei mitgesprochen haben. Denn dafs eine Reihe schlechter Platten um die Jahrhundertwende sich in Erfurt mit der Einlage von metallenen gravierten und plastischen Köpfen, Kelchen und allenfalls auch Händen begnügte, kann schwerlich auf die Anlage des Denkmals eingewirkt haben. Die Erzplatte selbst mifst 73 zu 58 *cm*, sie ist bei Creeny (S. 59) abgebildet unter Verzicht auf kunsthistorische Würdigung.

Dargestellt ist in Lebensgröfse der Kanonikus, der mit der Rechten den Stiel des Mefskelchs hält, den die Linke am Fufs stützt. Hinter dem Kopf ist ein Brokatteppich mit Granatapfelmuster ausgespannt. Rankenwerk füllt die oberen Zwickel und bildet eine Art Nische für den Kopf. Die Komposition ist unendlich einfach und selbstverständlich, der gegebene Raum ist mit fabelhafter Sicherheit ausgefüllt. Diese Klarheit läfst die liebevolle Einzelbehandlung der Ranken, des Vorhangs und der schweren Sammetmozetta zurücktreten; im Gegenteil lenkt dies alles nur um so eindrucksvoller den Blick auf das edle, ruhige Gesicht des Kanonikus und dessen Kelch. Die hoheitsvolle Gelassenheit des Geistlichen, dessen Augen, scharf beobachtend, leicht nach der Seite schauen, während der Kopf sonst völlig von vorn gesehen ist, strahlt aus auf den Beschauer, der, je länger er vor dem Werk steht, um so mehr gefesselt wird.

Kein Geringerer als Lübke hat es bisher als einziger Kunsthistoriker gewürdigt; in seiner Geschichte der Plastik spricht er von der „überaus geistreich behandelten Platte mit dem herrlichen, ausdrucksvollen Kopfe", der sich anscheinend als hochbedeutsames Porträt darstellt. Und doch ist es kein Porträt trotz der guten und doch scharfblickenden Augen, trotz der energischen Nase, trotz der hochgezogenen Augenbrauen und des wohlgebildeten Mundes, trotz des kräftigen, durch das Alter gemilderten Kinnes. Es ist ein Idealbild von reifster, innerer Abgewogenheit.

Vor der Beantwortung, welcher Künstler die der Platte zu Grunde liegende Zeichnung gefertigt haben könne, scheint der Versuch angebracht, des Werkes Herkunft zu ergründen. Aus Erfurt kann es wegen seiner hervorragenden Qualitäten nicht stammen, es mufs aus der ersten Giefserhütte der Zeit, der Peter Vischers zu Nürnberg kommen. Dafs Vischer nach Erfurt Werke lieferte, ist in Vorstehendem dargelegt worden, auch hat er später das Epitaph des Rechtsgelehrten Henning Goden, † 1521, gefertigt. In Weimar, Naumburg, Merseburg, d. h. in benachbarten thüringisch-sächsischen Landen finden sich Erzeugnisse der Vischer-Hütte. Es wäre geradezu unwahrscheinlich, stamme das Denkmal des Heringen — man vergleiche, um ein bekanntes Beispiel herauszugreifen, das Rankenwerk mit dem der Meifsener Platte der Herzogin Amalie zu Meifsen, † 1502 — nicht von dort, weist es doch seine ganze Technik, vor allem die Verwendung des Teppichs mit dem Brokatmuster, dorthin.

Diese Annahme verdichtet sich zur Gewifsheit beim Vergleich mit der Grabplatte des Eberhard von Rabenstein zu Bamberg, † 1505. Bedauerlich ist zwar, dafs diese Platte sehr an Schärfe eingebüfst hat. Die feineren Partien sind abgeschliffen und die Patina ist ungleichmäfsig. Trotzdem ist die Technik völlig gleich auf beiden Denkmalen, zu welcher Erkenntnis ich schon kam, ehe mir das Werk Creenys, der die Identität der Mache feststellte, bekannt war. Doch ist das Bamberger Werk reicher im Gerank durch Hinzufügung einer etwas plumpen Blume und je eines Putto in den oberen Zwickeln. In Kopf- und Handhaltung sind zeichnerische Ähnlichkeiten vorhanden, wie auch in der Behandlung des Details. Doch ist das Denkmal Rabensteins flüchtiger und liederlicher ziseliert. Die Schattenlagen sind durch Kreuz- und Querlagen härter angegeben als bei Heringen, woselbst die Querlagen kaum durchgeführt sind. Die Haarbehandlung ist in Bamberg schematischer und schulmäfsiger, die Augen durch starkes Ausbohren der Pupillen starrer und weniger lebensvoll. Und doch gibt eingehende Vergleichung die Gewifsheit, dafs beide Werke von einander abhängig sind, dafs die Platte des Rabenstein nur eine erweiterte (Ganzfigur), jedoch künstle-

risch weniger geschlossene, auch technisch schwächere Form der des Heringen ist. Nun ist neuerdings, wiederum durch Justi, die Bamberger Platte als Werk Vischers gesichert worden; damit aber ist jeder Zweifel, woher die Erfurter Platte kommt, ebenfalls beseitigt.

Der grofse Wert der letzteren ist bedingt durch ihr Herausfallen aus der handwerklichen Mittelware der Vischerhütte. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, wie dem reifen und durchgeistigten Idealbild der Herzogin Sidonie zu Meifsen und dem des Kardinals Friedrich Kasimir, † 1510, zu Krakau, sind die Züge der Gestorbenen meist unpersönlich und typisch. Und hier nun ein jener Krakauer Platte nahestehendes Werk von wahrhaft grandioser Vereinfachung in der Wiedergabe der Erscheinung, ein Werk von sprühender Wirkung und innerem Gehalt! Eine Zeichnung, weit über das sonst bei Vischer Typische hinausgehend! — Das scheint geeignet, die alte Streitfrage, ob Vischer etwa Entwürfe und Vorlagen anderer Künstler benutzt habe, wieder aufzugreifen. War Vischer in der Lage, eine solch hervorragende Zeichnung selber zu entwerfen, dann ist er bis jetzt nach seiner malerischen Veranlagung hin unterschätzt worden, denn dann kann er an Kühnheit und Wucht des Stils wetteifern mit dem Gröfsten seiner Zeit: mit Albrecht Dürer.

In der Zeichnung steckt eigentlich nur Düierisches. Man erinnere sich an Dürers Porträts, die abgesehen von den letzten Werken, Brustbilder sind mit sich betätigenden Händen. Bei ruhiger Haltung und Würde bringen diese Porträts meist scharf ausblickende, beobachtende Augen und Hände, die im nächsten Augenblick ihre Stellung wechseln werden. Zwar äufserlich ruhig, sprühen die Dargestellten von Kraft und innerem Wollen. In der Durchführung der Muskulatur liebt Dürer eine nur ihm eigene, nachher von seiner Schule vergröberte Darstellungsweise, die man bei ihm, dem einstigen Goldschmied-Lehrling, am besten mit Heraustreiben von Innen nach Aufsen bezeichnen mag und deren Folge eine Belebung und Schwingung der Linien ist. Besonders wie er das Kinn sich aus den Wangen heraus hervorrunden, wie er den Kontur der Lippen belebt und auf- und abschwellen läfst, wie er die Tränendrüsen hervorhebt, das alles findet sich hier wieder. Auch die merkwürdig belebte rechte Hand, an der sich der Ringfinger vom Mittelfinger löst, um die Umrifslinien recht reizvoll und lebendig zu gestalten, erinnert an Dürers Münchener Selbstporträt. Weiter ist kennzeichnend die liebevolle Behandlung der Tracht. Bei grofser Vereinfachung doch ein Reichtum kleiner Einzelzüge, Gründlichkeit und Genauigkeit in der Wiedergabe des Kostümlichen. Man beachte z. B. die Schlinge der Mozetta, deren Gegenstück sich an der Platte der Herzogin Sidonie zu Meifsen findet. Schliefslich die Faltenbehandlung mit ihren schmalen, scharfen und beschatteten Brüchen und die wie aus einer Drahtschlinge geformten „Augen". Genug, dafs aus der Platte Dürerischer Geist mit unverkennbarer Kraft spricht. Welche Schlüsse daraus zu ziehen gestattet ist, möge weiteren Betrachtungen überlassen bleiben.

Mit diesem vortrefflichen Werk ist die Zahl der der eingehenden Würdigung werten Grabdenkmäler aus Erz erschöpft, denn das Epitaph des Henning Goden von Peter Vischer, ein Werk von vornehmster formaler Abklärung, ist von der Fachwissenschaft genugsam gewürdigt worden durch das Vorhandensein des gleichen Gusses zu Wittenberg. Auf eine Besprechung in diesem Zusammenhang kann also verzichtet werden.

Die späteren Erfurter Arbeiten haben nur bedingtes Interesse; die Platten der Bischöfe Paul Huthen, † 1532, und Wolfgang Westermeyer, † 1568, spielen gegenüber denen des Stein und Bischofs Johannes eine klägliche Rolle. Von Interesse ist die umfangreiche gravierte Platte des Eobanus Ziegler, im Domkreuzgang (abgeb. bei Creeny S. 66). Von den kleineren epitaphartigen Wappen- und Inschriftplatten haben die monogrammierten des Erfurter Glockengiefsers Melchior Möhring ein lokales Interesse; ein paar weitere kleine Tafeln dürften von Peter Mülich-Zwickau, dem auch in Weimar vertretenen Schwiegersohn Peter Vischers, herrühren. Doch treten alle diese Werke zurück vor den oben einzeln behandelten bedeutsameren Schöpfungen, die aus ihrer Nichtbeachtung gezogen und zur Würdigung gebracht zu werden verdienten.

Weimar. Dr. Otto Buchner.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XIV. (Mit Abbildung.)

29. Hölzerner Krummstab der Frührenaissance, Samml. Clemens (Kat.-Nr. 2561).

Diese aus Nufsbaumholz geschnitzte Krümme nebst Manubrium, 55 *cm* hoch, unten 6 *cm* im Durchmesser, oben $2^1/_2$ bis 4 *cm* dick, hat entweder einer nahezu lebensgrofsen Bischofsfigur als Attribut gedient oder, was noch wahrscheinlicher sein dürfte, einer Abtissin als Abzeichen ihrer Würde; denn ganz aus Holz gebildete Stäbe pflegten den Bischöfen nicht bei ihren Funktionen zu dienen, sondern nur als Bestattungsbeigabe. — Das vorliegende Exemplar zeichnet sich durch einen gewissen Reichtum aus und durch eine originelle, dem Material vortrefflich angepafste Behandlung, wie sie sich namentlich zeigt in dem flachen, handlichen Relief, und in der geschlossenen, kompakten, Verletzungen nach Möglichkeit ausschliefsenden Art der Konstruktion, so dafs dasselbe gerade in dieser Hinsicht als sehr lehrreich und mustergültig bezeichnet werden darf. — Von dem achteckigen gut profilierten Ring, in den der Rundstab sich einzufügen hatte, leitet eine durch fünf Blätter verzierte Hohle zur Rundung über, die in leichter Anschwellung durch fünf Säulchen gegliedert ist. Zwischen diesen stehen unter Rundbogen je eine Relieffigur: St. Ursula, St. Johannes Baptist, drei nackte Engel; acht Blätter vermitteln den wiederum achtseitigen Ring, und aus diesem wächst in viereckiger Führung die birnförmige Krümme, die in den flachen Kehlen auf beiden Seiten mit ausgesparten Rosetten verziert ist. Mit eng anliegenden Blattkrabben ringsum besetzt, läuft die nur wenig sich verjüngende Krümme unter der Mitte harmonisch in einen Blattwulst aus. Über demselben thront, die Öffnung sehr geschickt füllend, auf einer Blattkonsole unter einer offenen Arkade die Gottesmutter als Relieffigur, und sehr durchsichtig gehaltene Blattvoluten füllen neben den beiden Rundsäulchen die Zwickel aus. — Architektur und Ornament verraten italienische Einflüsse, während im übrigen die süddeutschen Formen vorherrschen, wie sie im III. Jahrzehnt des XVI. Jahrh. in Übung waren. — Die aus einem Stück geschnitzte Stabbekrönung war ursprünglich polychromiert, daher mit Kreidegrund versehen, dessen Reste, weil die Feinheiten des Schnitzwerks verdeckend, entfernt wurden.

Schnütgen.

Bücherschau.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie publié par le R. P. dom Fernand Cabrol, Bénédictin de Solesmes. Paris, Letouzey et Ané. 12 rue du Vieux-Colombier.

Neben dem Dictionnaire de la Bible und dem Dictionnaire de Théologie catholique läfst der überaus rührige Pariser Verlag den vorbezeichneten Dictionnaire erscheinen, der 4 Bände in 4° umfassen soll in Lieferungen von 320 Spalten (Preis 5 Fr.). — Die Herausgabe hat der bekannte Liturgiker Cabrol übernommen, und er, wie seine Mitarbeiter, von denen namentlich Leclercq der bekannte Archäologe, dom Besse, dom Gallard, Ermoni, Allard genannt seien, bürgen für durchaus gediegene Leistung, welche den enormen Fortschritten der Wissenschaft auf diesen, durch neuere Forschungen und Entdeckungen wesentlich erweiterten Gebieten vollkommen gerecht wird und das reiche Material in klarer, gründlicher und zuverlässiger Weise behandelt. — Seit dem Erscheinen des (in Deutschland zur Zeit durch Kraus eingeführten) Dictionnaire des antiquités chrétiennes von Martigny hat die altchristliche Archäologie (in ihrer Ausdehnung bis auf die karolingische Epoche) vielfach eine neue Gestaltung gewonnen auf dem Gebiete der Kunst, noch mehr auf dem der Gebräuche und Kostüme, der Ikonographie, Symbolik, Paläographie u. s. w. Auf dem Gebiete der Liturgik, der Lehre von den einzelnen Riten und ihren vielseitigen Entfaltungen fehlte es bisher noch ganz an einem zusammenfassenden gröfseren Werke. — Die Aufgabe, welche die Verfasser sich gestellt haben, ist also gewaltig und der Umstand, dafs sie den Text durch zahlreiche Illustrationen begleiten wollen, steigert die Hoffnung auf ein durchaus instruktives (also alphabetisch geordnetes) Lexikon. — Die I. Lieferung desselben von *A-Ω* bis „Accusation" (contre les Chrétiens) liegt vor, und 61 sehr scharfe zumeist ganz neue Abbildungen erläutern den etwas klein, aber ungemein deutlich gedruckten, höchst übersichtlich geordneten Text. — Jeder Artikel beginnt mit einer knappen Disposition und an der Hand derselben ist die Orientierung sehr leicht. Mit der gröfsten Sorgfalt ist die ungemein ergiebige Literatur unter dem Text vermerkt und in diesem selber die von zahllosen Notizen, Zusammenstellungen, illustrativen Einzelheiten durchwobene Entwicklung so anschaulich, dafs die Lektüre des an sich ernsten Buches erheblich erleichtert wird. — Der erste Artikel *A-Ω* ist eine geradezu erschöpfende Darlegung des weitschichtigen Materials, der Artikel „Abbaye" eine manches Neue bietende Studie, „Abécédaire" eine sehr gelehrte Abhandlung, „Abercius" eine höchst eingehende, klare Behandlung dieser viel ventilierten Inschrift, nicht minder „Abgar" und noch mehr „Abrasax" und „Abréviations". Auch „Abside" bietet viel Neues, erst recht „Accent" mit vielen Noten, sowie „Acclamations" (ohne Erwähnung der Kirschschen Schrift) mit manchen Abbildungen. — Also ein hochbedeutsames Werk, welches für die deutschen Studien gerade sehr gelegen kommt, daher gewifs grofse Beachtung finden wird.

Schnütgen.

Der Brunnen des Lebens von Hans Holbein, von Artur Seemann.

Dieser Sonderabdruck aus der »Zeitschrift für bildende Kunst« Seite 197—206 bringt eine Farbentafel von dem mehrfach besprochenen, aber bislang nicht abgebildeten, im königl. Schlosse zu Lissabon befindlichen, figurenreichen, merkwürdigen Gemälde, welches die in einer Landschaft vor einer Ballustrade thronende Gottesmutter in der Umgebung von Heiligen und Engeln darstellt und die Signatur trägt: *IOANNES HOLBEIN FECIT 1519*. Diese mannigfach, namentlich von den Vertretern des niederländischen Ursprungs angefochtene Aufschrift hält der Verfasser wohl mit Recht für authentisch und prüft an der Hand eines sehr ausgiebigen und instruktiven, urkundlichen wie literarischen Materials und mehrfacher Abbildungen von Gemälden, Reliefs, Handzeichnungen, die Frage, ob das Bild von Hans Holbein dem Aelteren, seinem jüngeren Bruder Sigmund, oder seinem Sohne Hans herrührt, mit dem Ergebnis, dafs Hans Holbein der Jüngere es im Alter von 22 oder 23 Jahren als sein Meisterstück gemalt hat. Die mancherlei Erwägungen und Gründe, die der Verfasser in geschickter Kombination geltend macht, sind wohl geeignet, die Urheberschaft von dem Vater, für den die meisten Kunstkritiker plädieren, auf den Sohn zu übertragen.

Schnütgen.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. XXIII. Heft. Die Kreise Halberstadt Land und Stadt. Bearbeitet von Dr. Oskar Doering, Provinzialkonservator in Magdeburg. Halle 1902, Hendel. (Preis 20 Mk.)

In diesem lange vorbereiteten Bande tritt der Halberstädter Landkreis an Bedeutung weit hinter dem, allerdings ganz ungewöhnlich reichen Stadtkreis zurück, obgleich es auch in jenem nicht an hervorragenden Denkmälern fehlt, wie die romanischen Anlagen in Deersheim, Grofs-Quenstedt, Rhoden, Stötterlingenburg, Ströbeck, Wehrstedt, Westerburg, die frühgotische Kirche in Derenburg und namentlich in Osterwieck, wo noch sonstige Merkwürdigkeiten auch auf dem Gebiete der durch den ganzen Kreis verbreiteten Fachwerkbauten. — Dem Stadtkreise ist eine lange geschichtliche Einleitung gewidmet und die Stadttopographie behandelt a) Burgmauer, Stadtmauer, Tore; b) Strafsen; c) Märkte; d) Begräbnisplätze und nicht mehr vorhandene kirchliche wie weltliche Gebäude, dann die noch vorhandenen kirchlichen Gebäude, die, 7 an der Zahl, bei 200 Seiten füllen, die Klöster, Hospitäler, Kommisse, Rathaus, die zahlreichen hochbedeutsamen Wohnhäuser, zuletzt Sammlungen und Brunnen. Den Ausgangs- und Mittelpunkt bildet der Dom, der als Bauwerk und besonders hinsichtlich der Ausstattung kaum seines gleichen hat, und an ihn schliefsen sich aus der romanischen Zeit an die überaus merkwürdige Liebfrauenkirche, St. Moritz, St. Paul, St. Burchard, aus der gotischen Periode die Martini-, Andreas-, Katharinen-, Pauli-Kirche u. s. w., alle hinsichtlich ihrer Bauart, wie

ihrer Ausstattung sehr charakteristisch, und was an Stein-, Ton- und Holzskulpturen, an Wand-, Tafel-, Glasmalereien, an Altären, Taufbrunnen, Möbeln aller Art, an Kleinkunstgegenständen, Geweben, Stickereien etc. der frühen und späteren Zeit hier erhalten blieb, stellt einen ganz aufserordentlichen Reichtum von Arten, Formen, Techniken dar. — Das Alles übersichtlich zu inventarisieren, verständlich zu beschreiben, war keine kleine Aufgabe; der Verfasser hat sie gut gelöst, für seine Zwecke die Archive mit Fleifs und Erfolg durchforscht, die Literatur studiert, die Gegenstände geprüft, an abbildlichem Material 234 Nummern beigebracht, also sehr weit hinaus über das früher bereits reichlich zugemessene Mafs. Dafs manche Bestimmungen zu allgemein, einzelne zweifelhaft sind, fällt nicht ins Gewicht. — Dem geschichtlichen, geographischen und kunststatistischen Register, das mit enormem Fleifs in praktischer Disponierung zusammengestellt ist, darf alle Anerkennung gezollt, dem Verfasser gratuliert werden zum mühsam vollendeten Werk. Schnütgen.

Moderner Cicerone der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart. 1. Florenz mit 234 Abbildungen. Von Dr. P. Schubring. (Preis geb. 4,50 Mk.) 2. Rom II. Neuere Kunst seit Beginn der Renaissance. (Mit 159 Abbildungen.) Von Prof. Dr. Otto Harnack. (Preis geb. 4 Mk.)

Diese neuen Führer durch die bedeutendsten Kunststätten unterscheiden sich von den Reisebüchern nicht nur durch die zahlreichen (trotz ihrer Kleinheit durchweg sehr klaren) Abbildungen, sondern auch durch die stellenweise sehr eingehende Erklärung der einzelnen Kunstwerke. Da diese nach Mafsgabe ihrer Verteilung in die einzelnen Säle, also topographisch vorgeführt werden, so kann die Entwicklungsgeschichte nicht zu ihrem vollen Recht kommen, desto mehr die Bedeutung einzelner Meister und Werke, von denen manche in sehr geschickter und fruchtbarer Weise dem Verständnisse näher gebracht werden, dank der Vertrautheit der Verfasser mit denselben. Der instruktiven, originellen Art, mit der namentlich Schubring seine Aufgabe löst, darf das Lob ungewöhnlicher Lebendigkeit und Anschaulichkeit gespendet werden. — Das Format ist handlich, die Ausstattung sehr gefällig, die Illustration tadellos bis auf einige, einzelnen Reisenden vielleicht minder konvenable Darstellungen. — Das erste Büchlein (Florenz) behandelt die Gemäldegalerien der Uffizien und des Palazzo Pitti, Bargello, Domopera, Akademie und kleinere Sammlungen. — Das zweite Büchlein (Rom) ladet zum (auch die Baudenkmäler berücksichtigenden) Rundgang ein von Porta del Popolo zum Petersplatz, durch den Vatikan, San Pietro und die Kirchen auf dem Gianicolo, durch die südlichen, durch die östlichen Stadtteile. Die Hochrenaissance (im Unterschiede von der Frührenaissance in Florenz) steht hier im Vordergrund, und es gelingt dem Verfasser, von ihr ein anschauliches Bild zu geben (ohne dafs jedoch die unmittelbar vorhergehenden Perioden ganz ausgeschlossen werden). Bilder- und Künstlerverzeichnisse erleichtern die Orientierung in beiden Büchlein, die wegen ihrer unterweisenden, anregenden Art der Führung und Erklärung warm empfohlen zu werden verdienen, zugleich als Vorläufer für die auch auf andere Kunststädte, nicht nur Italiens, auszudehnende Führungen.

Schnütgen.

»Christliche Kunst.« Herausgegeben von der „Gesellschaft für christliche Kunst" in München. Mit erläuterndem Text von S. Staudhamer.

Dieses Prachtwerk, welches in Lieferungen à fünf Blatt (Preis 3 Mk.), von denen fünf einen Band bilden, erscheint, soll hervorragende Kunstwerke religiöser Art, alte wie neue, in farbigen Nachbildungen (30 à 20 *cm* mit Rand) bieten, also eine „Galerie christlicher Meisterwerke von den Anfängen klassischer Leistungen bis zum heutigen Tag", und kunstgeschichtliche Notizen wie ästhetische Winke sollen die einzelnen Bilder begleiten. — Die I. Mappe enthält: Thronende Madonna von Bellini, Madonna mit Kind von Tizian, die Geburt Christi von Schongauer, Glaubensstark (Märtyrin vor dem letzten Kampf) von Cornicelius, Grablegung von Fugel. Die Reproduktionen lassen inbetreff der Zeichnung wie der Farbenstimmung nichts zu wünschen übrig, so dafs auch in technischer Beziehung zuversichtliche Hoffnungen berechtigt erscheinen. — Hinsichtlich der Meister wie der Darstellungen wird es gewifs an Mannigfaltigkeit nicht fehlen, und dafs namentlich auch die deutschen und flämischen Maler des XV. und XVI. Jahrh. ausgiebig vertreten sein werden, ist wohl mit Sicherheit zu erwarten. G.

Wandschmuck-Sammlung von Meisterwerken klassischer Kunst nach Original-Aufnahmen läfst die „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst (Berlin SW, Friedrichstrafse 16) durch Professor Dr. V. von Loga herausgeben, und die I. Publikation besteht in einer Folge grofser Kunstblätter, welche die Hauptwerke der klassischen Malerei vom XV. bis in das XIX. Jahrh. umfassen soll. Von diesen sind bereits 56 erschienen (Papiergröfse 73 : 95 *cm*, Bildgröfse höchstens 55 : 45 *cm*), vorzügliche Kupferdrucke auf China, à 10 Mk. (mit Rahmen 20 Mk.). Die alten Flamländer, Spanier, Italiener (namentlich Raffael) sind vertreten, vielmehr noch die Niederländer (besonders Hals, Rembrandt, Ruijsdaal, dazu van Dyck und Rubens). Die Auswahl verdient alle Anerkennung, da die Darstellungen leicht verständlich, durchaus ehrbar und von guter dekorativer Wirkung sind. — Die 4 mir vorliegenden Probeblätter: Sixtina von Raffael, Zinsgroschen von Tizian, Ecce homo von Reni und Delft von Vermeer sind wahre Musterdrucke: kräftig und klar, abgetönt und warm, so dafs sie von den Originalen eine Vorstellung vermitteln, wie sie beim Verzicht auf Farbe besser kaum denkbar ist. In einem passenden Rahmen, sei es mit oder ohne Rand, sind die Kunstblätter hinsichtlich des ernsten, würdigen, imposanten Eindrucks nicht leicht zu überbieten, zumal bei so bescheidenem Preis. Schnütgen.

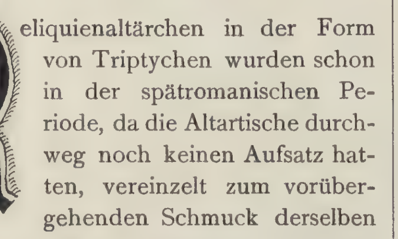


Frühgotisches rheinisches Reliquienaltärchen im bayerischen Nationalmuseum.

Abhandlungen.

Frühgotisches rheinisches Reliquienaltärchen mit bemalten Flügeln.

(Mit Abbildung, Tafel.)



Reliquienaltärchen in der Form von Triptychen wurden schon in der spätromanischen Periode, da die Altartische durchweg noch keinen Aufsatz hatten, vereinzelt zum vorübergehenden Schmuck derselben verwendet, und nach Mafsgabe der herrschenden Technik erfüllten zuerst gravierte und namentlich emaillierte Platten diese Aufgabe. An ihre Stelle traten in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. allmählich Tafelgemälde, zumeist als Flügel für holzgeschnitzte reichvergoldete Mitteltafeln, welche die Reliquien bargen. — Ein solches Triptychon, aufgeklappt 68 *cm* breit und hoch, 11 *cm* tief, ist mit der Boisseréeschen Sammlung in den Besitz des Königs Ludwig I., und aus dessen Nachlafs 1875 in das bayerische Nationalmuseum zu München gelangt, in den »Kunst-Schätzen« desselben durch von Hefner-Alteneck als Blatt XI mit wenigen Worten beschrieben. — Da das ungemein anmutige, dem Wesen nach unberührte Altärchen offenbar vom Niederrhein stammt, so möge es hier an der Hand einer neuen Aufnahme eine kurze Beschreibung finden. — Auf einem 40 *cm* breiten Sockel, einer Art von Predella, mit ausgehobener blattbemalter Vierpafsblende steht der aus Nufsbaum, als der im XIV. Jahrh. zu Köln für plastische Zwecke vornehmlich verwendeten Holzart, verfertigte Mittelschrein, der ganz architektonisch behandelt ist, indem drei schlanke fensterartige Mafswerkbögen, von Wimpergen bekrönt, den ganzen, durch eine Rosettenborte ringsum eingefafsten Raum füllen. Die durch über Eck gestellte schmale Fialen geschiedenen Frontispize verlaufen sich nach unten in flach sich anschmiegende Wasserspeier, und so leicht wie durchsichtig sind die Mafswerkstränge, die oben und an den Seiten kleine Nischen, in den drei ganz gleichen Bekrönungen Fensterarchitektur bilden. Die mittlere Nische hat ursprünglich eine andere Ausstattung gehabt (vielleicht einen Armschenkel), denn der gewundene Säulensockel mit dem spätgotisierenden Kapitäl ist modern, und das reizende, 15 *cm* hohe, ziemlich flache Elfenbeinmadönnchen, für welches er gemacht ist, fällt erst in die zweite Hälfte des XIV. Jahrh. — Die kleinen Doppelnischen, die sich in sechsfacher Wiederholung und doch nicht monotoner Wirkung übereinander ordnen, hatten die Bestimmung, Reliquien aufzunehmen, und allem Anscheine nach haben grofse Wandschränke, welche Reliquienhäupter als die beliebtesten Heiligtümer der kölnischen Kirchen bewahrten, hierzu das Vorbild abgegeben. An diesen Mittelschrein sind die beiden, nur 1 *cm* dicken Flügel befestigt, die geteilt, unter ausgesparten, mithin reliefierten Bögen die Verkündigung und Geburt, die Taufe Christi und Krönung Mariens zeigen. Auf rankengepunztem vergoldetem Hintergrund, wie ihn vornehmlich im XIV. Jahrh. gerade die kölnische Schule liebte, erglänzen in kräftigen Lasurtönen die streng stilisierten Darstellungen mit ihren schlanken typischen Figuren; ihre Ikonographie, wie sie namentlich in den beiden stehenden Figuren der Verkündigung, in der liegenden Mutter bei der Geburt und dem gewandhaltenden Engel bei der Taufe zum Ausdruck kommt, entspricht durchaus dem Geiste der Zeit. — Die Rückseiten sind mit zwei Standfiguren bemalt, einem Bischof und einem Ritter. Da dem Bischof das ihn charakterisierende Attribut fehlt, so ist seine Bestimmung wenigstens bis zu dem Augenblick unmöglich, in welchem der Ritter nicht nur seinen Namen verrät, sondern auch die Kirche, für welche das Ganze ausgeführt ist. Da er im silbernen Panzerhemd mit der roten Tunika und dem Setzschild den hl. Gereon darzustellen scheint, so liegt die Vermutung nahe, dafs das (dem zweiten oder dritten Jahrzehnt des XIV. Jahrh. angehörige) Altärchen aus der St. Gereonskirche zu Köln stammt, in der sich an mittelalterlichen Ausstattungsgegenständen fast nichts erhalten hat, aufser den breiten und niedrigen, nur mit Reliquienhäuptern gefüllten, defswegen auch nischenartig eingeteilten Wandkästen. Schnütgen.

Ein gotisches Büstenreliquiar im bayerischen Nationalmuseum.

(Mit 2 Abbildungen.)



Nach chronikalen Nachrichten ist die Kunst der Metallbearbeitung in den Klöstern Südbayerns in der Zeit des romanischen Stiles nicht weniger schwunghaft betrieben worden, als an den Hauptstätten dieser Kunst, am Rhein. Etwa von 1270 an treten neben die Klöster die Städte auf, teilweise als prunkhafte Residenzen der infolge der Zersplitterung des Landes zahlreichen Herzogtümer und Fürstbistümer, teilweise als freie Reichsstädte, in denen der Reichtum und die politische Macht der Bürger in zahlreichen Stiftungen von Kunstwerken ihren Ausdruck fanden. Voran steht Regensburg, das immer noch von seinem Glanz als frühmittelalterliche Kaiserstadt umstrahlt ist und in dem uns eine auffallende Menge Namen von zweifellos sehr beschäftigten Goldschmieden überliefert werden. Dann kommen Augsburg München, Landshut, Passau u. a. Nach den vorhandenen Inventarien zu schliefsen, sind kaum zu einer andern Zeit die Kirchenschätze so bereichert worden, als im ausgehenden XIII. und in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. Nicht nur kirchliche Geräte entstehen in Menge, wie Kelche, Monstranzen, Rauchfässer u. s. w., sondern auch Werke, die zur figürlichen Plastik gezählt werden müssen. So gibt das Schatzverzeichnis des Freisinger Domes vom Jahre 1352 an, dafs die Häupter des hl. Corbinian und Lampert in prachtvollen Reliquiarien gefafst waren.[1])

[1]) Sighart »Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern«, p. 399.

Bischof Albert II. (1349—1359) hinterliefs eine lebensgrofse Statue des hl. Alexander aus Metall. Herzog Ludwig von Bayern-Ingolstadt stiftete zum Dom 1395 sein eigenes Bildnis in Lebensgröfse von Silber zur Sühne für einen versuchten Überfall der Stadt Freising. Auch andere Kirchen und Klöster besafsen zahlreiche Reliquiarien in Büsten-, Kopf- und Armform.

Abb. 1.

Erhalten hat sich aber von diesen frühgotischen Skulpturen fast gar nichts. Desto erfreulicher war es, dafs vor kurzem ein der fraglichen Zeit angehöriges Kunstwerk bekannt geworden ist und durch Übergang in eine öffentliche Sammlung für Bayern gerettet werden konnte. Das bayerische Nationalmuseum erwarb nämlich aus dem Handel das nebenstehend abgebildete Reliquiar in Büstenform. Es stellt eine jugendliche Heilige dar, welche wenigstens vorerst nicht zu benennen ist. Die Büste ist in zwei zusammengenieteten Teilen in 0,75 *mm* starkem Kupfer getrieben und unten durch einen Boden, welcher auf vier massiven Füfsen ruht, geschlossen. Der kupferne Boden ist versilbert, die sonst sichtbaren Oberflächen stark vergoldet. Die Höhe mifst 0,36 *m*, die Ausladung an den vier Füfsen 0,315 : 0,225 *m*. Auf der Brust befindet sich eine mit einem Türchen verschlossene Öffnung, durch welche die im Innern befindliche Reliquie besichtigt werden konnte. Zur Einführung dieser Reliquie diente wohl eine zweite, in gleicher Weise verschliefsbare, aber etwas gröfsere Öffnung.

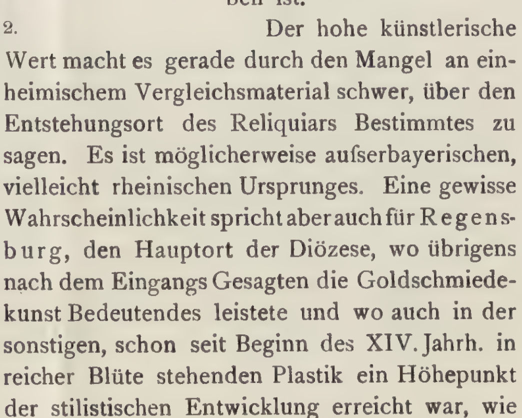
Nach der Tracht der Zeit ist die Büste der Heiligen mit einem Gewande mit rundem Halsausschnitt (gleichlaufend mit der Nietfuge) und darüber mit einem Mantel bekleidet zu denken. Die Säume dieser Gewänder sind markiert gewesen durch Reihen von gefafsten Edelsteinen, wovon noch die Nietlöcher, in denen vereinzelt Reste der silbernen Nieten zu sehen, zeugen. Auf beiden Schultern war ehemals ein möglicherweise mit Email verziertes Besatzstück angebracht; heute ist dieses nur mehr auf der linken Schulter vorhanden. An vier Stellen des Hauptes zeigen doppelte Nietlöcher an, dafs hier ein Heiligenschein oder wahrscheinlicher eine Krone befestigt war. Am Boden ist ein verschlungenes Band eingraviert, das auf quadriertem Grund in etwas steifen Majuskeln folgende Inschrift enthält: *† swester · chungunt · von · eglofshaim · priorin · ze · vichbach · hat · mich · er · zeugt · m̊ · c̊cc · XL · V · symonis · yude · ward · ich · perait.*



Abb. 2.

Damit ist das Jahr 1345 als Entstehungszeit der Büste und ihr früherer Bestimmungsort bekannt. Das Kloster Niederviehbach a. d. Isar, Bezirksamt Dingolfing, war ursprünglich ein Jagdschlofs der Grafen von Leonsberg. Unter dem letzten Grafen Berengar dieses Geschlechtes und seiner Gemahlin Agnes wurde es 1315 in ein Augustiner-Nonnenkloster umgewandelt und genofs besondere Gunstbezeugungen von seiten der bayerischen Herzöge und der Bischöfe von Regensburg. Von 1320 bis zur Säkularisation 1803 standen 40 Priorinnen dem Kloster vor, deren erste die in der Inschrift genannte Kunigunde von Eglofsheim war. Seit 1847 sind Dominikanerinnen in die im XVIII. Jahrh. bedeutend erweiterten und im Zeitstil umgebauten Räume eingezogen.

Während der zur Darstellung gebrachte Teil des Oberkörpers des Reliquiars garnicht modelliert ist, zeigt das Haupt eine desto gröfsere künstlerische Durchführung. Das Gesicht hat ein schönes, regelmäfsiges Oval mit schwachen Einziehungen bei der Schläfe und beim Kinn; vermieden ist das in dieser Zeit so häufige Vortreiben der Stirnbeinhöcker, wodurch dreieckige Gesichter entstehen. Die treffliche Beobachtung bei gleichzeitiger strenger Idealisierung erweist sich in dem überaus feinem Oval des Kopfes, wie es die Seitenansicht der Büste zeigt. Die Mängel des Profiles liegen zum Teil in der Technik, zum Teil im Stilcharakter. Zum letzteren zählt das Fehlen der Naseneinsenkung und das weite Auseinanderstehen der stark geöffneten Augen. Eine günstige Belebung des Gesichtsausdruckes bringt das ja bei allen Skulpturen der um jene Zeit herrschenden Stilrichtung übliche Lächeln mit sich, ohne dafs es, wie häufig zu sehen, in ein Grinsen ausartet. Wenngleich zu beiden Seiten des Kopfes gleichmäfsig angeordnet, sind die Haare doch von einer malerischen Wirkung, die in erster Linie der vorzüglichen technischen Behandlung, stark hervorgetriebenes Relief mit Gravierung, zuzuschreiben ist.



Der hohe künstlerische Wert macht es gerade durch den Mangel an einheimischem Vergleichsmaterial schwer, über den Entstehungsort des Reliquiars Bestimmtes zu sagen. Es ist möglicherweise aufserbayerischen, vielleicht rheinischen Ursprunges. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit spricht aber auch für **Regensburg**, den Hauptort der Diözese, wo übrigens nach dem Eingangs Gesagten die Goldschmiedekunst Bedeutendes leistete und wo auch in der sonstigen, schon seit Beginn des XIV. Jahrh. in reicher Blüte stehenden Plastik ein Höhepunkt der stilistischen Entwicklung erreicht war, wie er in dem Reliquiar seinen Ausdruck findet.

München. W. M. Schmid.

Alte orientalische Teppiche im Dom zu Frauenburg.


as Studium von Wilhelm Bodes Schrift: »Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit«,[1]) gab mir Anlafs, nachzuforschen, ob sich auch im Dome zu Frauenburg solche Teppiche befänden, zumal da mir bei einem früheren Besuche des Domes ein Teppich flüchtig zu Gesicht gekommen war, der mir alt und wertvoll erschien. Ich fand fünf, zum Teil leider bereits sehr beschädigte Teppiche vor, welche ich hier kurz beschreiben will. Möge mein Aufsatz zu Nachforschungen an anderen Orten anregen!

1. Zwei Teppiche erscheinen bei näherer Betrachtung einander sehr ähnlich und im Hauptmuster fast gleich, nur dafs die ein klein wenig gröfsere Länge des einen gewisse kleine Änderungen im Dessin bewirkt hat. Beide sind Seidenplüschteppiche und wegen der reichen Verwendung von Gold- und Silberfäden besonders wertvoll. Die Textur besteht zunächst aus einem ziemlich starken, aber lockeren Gewebe von Baumwollschnüren. Die farbige Musterung wird durch Seidenfäden gebildet, welche in fortlaufendem Faden durch die Kettenfäden so hindurchgeführt sind, dafs sie, etwa unter Anwendung eines Stäbchens, kleine Schlingen bildeten, die festgeknotet wurden, worauf die Schlingen aufgeschnitten wurden und die nun aufrechtstehenden Fadenbüschel, die sogenannten Noppen, kurz geschoren wurden, um das plüschartige Aussehen zu erzielen. Das Material für den Gold- resp. Silbergrund bilden gelbe Seidenfäden, um welche ganz dünner Gold- resp. Silberdraht in Spiralen herumgelegt ist. Diese Fäden sind auf den Grund in langen Stichen aufgenäht.

Der erste dieser beiden Teppiche, 195 × 135 *cm*, zeigt in der Mitte einen viereckigen Stern mit einer Füllung von Goldfäden. In die vier vorspringenden Zipfel des Sternes sind sarazenische Blumen hineingelegt, deren Grund mit Silberfäden gearbeitet ist. Vier andere nach der Mitte zu vorgeschobene Blumen sind durch schmales Rankenwerk miteinander verbunden, so dafs die Mitte vorwiegend von dem Goldgrunde beherrscht wird. Der mittlere viereckige Stern ist von silbernem Untergrunde eingeschlossen, nur an den Rändern längs der einfassenden Borte sind einzelne kleine Zierflächen in lichtem Grün gehalten. Hier tauchen auch Formen auf, welche dem Tschi, dem chinesischen Symbol der Unsterblichkeit[2]) ähnlich sehen. Auf dem silbernen Grunde ranken vollblütige päonienartige weifse Blumen mit braunem, einen wirkungsvollen Gegensatz bildenden Kontur, gelben Staubfäden und blauen Kelchblättern, ferner partisanenartige, am Rande scharf gezackte Blätter, blau, gelb, braun; andere Blumen sind gelb und rot. In einzelnen Details des Blatt- und Blumendekors erinnert der Teppich an den bei Bode unter Nr. 32 abgebildeten sogenannten Polenteppich aus dem Besitze des Fürsten Johann Liechtenstein in Wien. Die Bezeichnung der Polenteppiche eignet diesen mit reinem Pflanzendekor ausgestatteten Teppichen von der Pariser Weltausstellung 1878 her, auf welcher verschiedene Teppiche dieser Art vom Fürsten Czartoryski in Krakau ausgestellt waren, so dafs man anfangs geneigt war, sie als Erzeugnisse der Mazaryskischen Fabrik in Slucz anzusehen, doch weist ihr ganzer Dekor auf orientalischen Ursprung hin. Ihre Entstehungszeit wird ins XVI. bis XVIII. Jahrh., ihr Herstellungsort nach Konstantinopel oder nach Bode ins westliche Asien, etwa nach Damaskus zu verlegen sein.[3])

Die Einfassung enthält nach einer ganz kleinen Zwischenborte mit schlichtem geometrischen Muster auf teils weifsem, teils hellbraunem Grunde sarazenische Blumen mit Silberblättern und goldenem Fruchtboden, abwechselnd nach aufsen und innen gestellt und durch hellblaue Stengel miteinander verbunden; zwischen je zwei solcher Blumen sind goldene Partisanen und kleinere blaue Blümchen hineingelegt. Der Aufsenrand wird durch kleine gelbe Blättchen gebildet, die mit blauen Blümchen auf braunem Grunde wechseln.

Der Teppich ist leider besonders in der Mitte der Schmalseiten sehr zertreten und läfst kaum noch Form und Farbe des Dekors genau erkennen. Neu mufs er bei seiner reichen Verwendung von Gold- und Silberfäden und seiner

[1]) »Monographie des Kunstgewerbes«, herausgegeben von Dr. Jean Louis Sponsel, verlegt von Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig. Heft 1.

[2]) Bode S. 10.

[3]) Bode S. 49—57.

lebhaften Farbenmusterung einen prächtigen Eindruck gemacht haben.

2. Der zweite Teppich von gröfserer Länge, 210 × 135 *cm*, ist, wie schon bemerkt, dem ersten im Dekor des Mittelfeldes fast gleich. Abweichend ist aber bei ihm die Farbenzusammenstellung. Mattes Grün, Blau und Gelb rufen bei ihm eine kühle, vornehme Wirkung hervor, während bei dem ersten Teppich kräftiges Rot und Gelb ziemlich stark den Gesamteindruck beherrschen. Der Grund des grofsen Mittelsternes ist auch hier Gold, die Füllung des Seitengrundes Silber, Eckstücke fehlen. Das Mittelstück erscheint als abgerundetes Oblongum mit kleinen Vorsprüngen an den Langseiten, gröfseren Vorsprüngen an den Schmalseiten; die sarazenischen Blumen haben grün geränderte gelbe Blätter und weifsen Fruchtboden, anderswo weifse und blaue Blätter.

Die Borte weicht von der des ersten Teppichs ab. Die bald nach aufsen und innen gestellten grofsen sarazenischen Blumen in blauer, gelber, brauner und weifser Farbe werden von Partisanen eingeschlossen; zwischen je zwei solcher Blumen ist eine Art Knospe eingefügt. Die sarazenischen Blumen sind hier weit feiner gezeichnet als die plumperen und breiteren Blumen des ersteren Teppichs. Ganz aufsen läuft eine sehr schmale Borte hin, welche ein stilisiertes Blumenmuster in weifsem und als Gegensatz dazu auf den Schmalseiten in blauem, auf den Langseiten in braunem Grunde zeigt.

Auch dieser Teppich ist leider besonders in der Mitte der Langseiten fast bis zur Unkenntlichkeit zerstört und läfst seine frühere Pracht nur noch ahnen.

3. Zwei andere Teppiche erweisen sich als Gebetsteppiche, sogenannt, weil sie in der Mitte ein Abbild der Gebetsnische, des Mihrâb, enthalten, welche sich in jeder türkischen Moschee befindet, um die südliche Richtung nach Mekka und seinem Nationalheiligtum, der Kaaba, anzuzeigen. Vor ihr und mit dem Gesichte ihr zugewendet nimmt der Vorbeter seinen Platz, und seinen Bewegungen folgt die hinter ihm stehende Gemeinde.[4]) In der älteren Zeit erscheint die Gebetsnische, wenn sie auf Teppichen abgebildet wird, gewöhnlich im Spitzbogen oder auch in einfachen oder hufeisenförmigem Rundbogen überdeckt, weshalb persische Dichter mit Beziehung auf seine schön geschwungenen Linien die Augen der Geliebten gerne mit der Gebetsnische verglichen. In der älteren Architektur wird der Spitzbogen sehr steil gestellt, im XVI. bis XVIII. Jahrh. dagegen flach gedrückt. Mit solchen Gebetsteppichen wurden in den Moscheen die Gebetsnische und andere innere Teile verhüllt und bekleidet.[5]) Gebetsteppiche braucht der Araber und Türke auch heute noch, wenn er sein Gebet verrichtet.[6]) Diese Gebetsteppiche gehören nach Bode im allgemeinen den jüngsten Erzeugnissen der älteren Teppichwebereien des Ostens an.[7])

Die beiden zu Frauenburg befindlichen Gebetsteppiche sind ebenso wie der später zu beschreibende fünfte Teppich Wollenteppiche. Der erste, 168 × 123 *cm*, noch gut erhalten, mit lebhaften frischen Farben, hat auf der einen Schmalseite gelbe Franzen. Die Gebetsnische hat eine bereits sehr abgeschwächte, weil von den Webern nicht mehr verstandene Form. Ursprünglich gab man der Gebetsnische auf den Teppichen, durch die Technik der Teppichfabrikation beeinflufst, ein steiles Spitzdach: der Spitzbogen wurde zum einfachen Dache. Spätere Nachbildungen schweifen dagegen in sinnlose phantastische Formen aus, indem sie die Grundform mit erdrückendem Beiwerk umgeben oder völlig entstellen, z. B. zinnenartige Seitenteile ansetzen, das Dach aus einer wagerechten Zickzacklinie bilden, den Kleeblattbogen mit mittlerem spitzbogigen Teile benützen, Bögen aus fünf zackenartig zusammengesetzten Kreisteilen oder durch treppenartiges Aufsteigen der Dachwände sogar Stalaktitenwölbung anwenden.[8]) Auch hier erscheint als Bedachung der Gebetsnische der Spitzgiebel, jedoch dreiteilig als Zickzackgiebel, der in der Mitte höher hinaufreicht und durch zwei Säulen gestützt wird.[9]) Indessen auch diese Säulen haben ihre eigentliche Bedeutung verloren. Es fehlt ihnen das Fundament, vielmehr spitzen sie sich nach unten zu, und statt einer Base

[4]) Karabacek »Die persische Nadelarbeit Susandschird«. (Leipzig 1881.) S. 124.

[5]) Karabacek S. 173 u. ff.

[6]) J. Dukas-Theodassos »Im Zeichen des Halbmondes«, Bachem (Köln. o. J.) S. 17.

[7]) daselbst S. 78.

[8]) Karabacek S. 126, 127.

[9]) Ähnlich ist die Form des Giebels bei Bode Abb. 50.

ist unten jedesmal eine Blume hingesetzt; aus einer dritten zwischen beide eingeschobenen Blume wächst eine andere langgestielte Blume mit stilisierten Blättern hervor. Diese drei Blumen erinnern in ihren steifen Formen noch an den allsprossenden Baum des Lebens, wie er, der assyrischen und indischen Kunst bereits eigen, auch in den Darstellungskreis der persisch-arabischen Kunst aufgenommen wurde.[10]) Der Hintergrund der Gebetsnische ist feuerrot, die Säulen sind hellgelb und mit einem schlichten geometrischen Muster belebt. Zwischen den Säulen gegen das Dach hin entfaltet sich aus einer Vase nach allen Seiten hin ein Blumenstraufs, wohl auch in Verkennung älterer Muster gearbeitet. Ältere Stücke zeigen hier nämlich eine Ampel mit Blumen, die von der Spitze des Dachbogens herabhängt. Spätere Arbeiten, welche den Sinn der Vorlage nicht mehr verstanden, haben dann die Ampel zur Wasserkanne verflaut, die zuweilen sogar verkehrt hängt.[11]) Die Bedachung der Gebetsnische zeigt auf kornblumenblauem Grunde rote herabhängende Partisanen mit gelbem Stempel. Ein darüber befindliches Oblongum enthält auf gelbem Grunde blaue und hellbraune drachenartige Arabesken, die ich nicht näher deuten kann.

Eine schmale Borte schliefst die Gebetsnische von allen Seiten ein, sie ist auf grünblauem Grunde mit roten Streublümchen und verkümmerten Partisanen dekoriert, während innen und aufsen sich herumziehende gleichlaufende geometrische Muster noch weiteren bunten Farbenwechsel hervorrufen. Eine breite Borte schliefst endlich diesen bisher beschriebenen Kern des Teppichs auf drei Seiten ein, so dafs die Gebetsnische nicht die Mitte des Teppichs einnimmt, sondern nach der einen oberen Schmalseite hinaufgerückt erscheint.[12]) Auf dem blauen Grunde der Borte ruhen die bekannten sarazenischen Blumen, kleinere Blumen und geometrische Figuren in verschiedenen Farben. Die Borte wirkt etwas unruhig und kleinlich, weil sie noch von kleineren Umrahmungen mit Blumenmustern begleitet ist.

4. Auf dem zweiten Gebetsteppiche, 200 × 125 *cm*, hat die Gebetsnische ebenfalls roten Hintergrund. Die Bedachung ist durch ein quadratisches Muster von abwechselnd roter, blauer und weifser Farbe gefüllt. Der Spitzgiebel ist hier etwas anders als auf dem ersten Teppich geformt, er hat in der Mitte seiner Schenkel einen wagerechten Knick erhalten. Die Säulen, welche unter den wagerechten Balken des Giebels gestellt sind, haben auch hier ihre Bedeutung verloren, sie schweben in der Luft, und an Stelle der Basen und Kapitäle sind jedesmal vier Kügelchen angebracht. Die Schäfte der Säulen sind mit über Eck gestellten Quadraten in roter, weifser, gelber und blauer Farbe gemustert. Die Gebetsnische nimmt hier die Mitte des Teppichs ein und ist daher auf allen vier Seiten durch eine breite Borte eingefafst, welche fast nur geometrische, sehr energisch wirkende Muster, zuweilen auch Streublümchen enthält. Die Farben sind durchweg frisch.

Der Teppich ist leider an einem Ende zerrissen, sonst aber gut erhalten. Beide Gebetsteppiche dürften, da sie die ursprüngliche Grundform schon stark entstellt haben, nicht sehr alt sein, wofür auch ihre relativ gute Erhaltung spricht. Nach Bode ist die Entstehung der Gebetsteppiche, soweit sie noch aus dem XVIII. oder Anfang des XIX. Jahrh. stammen, in der europäischen Türkei, vorwiegend in der Nähe von Konstantinopel zu suchen.[13])

5. Am einfachsten ist der fünfte Teppich 167 × 114 *cm*, mit burgunderrotem Mittelstück und blauen Eckstücken gearbeitet. Der Dekor zeigt vorwiegend geometrische Figuren. Die Mitte des Mittelstücks nimmt ein längliches Blumenstück in geometrischer Stilisierung ein. Die Borte wird zu beiden Seiten durch eine schmälere Borte eingefafst, in welcher kleine runde Blümchen und je drei dazwischen gelegte schwarze Kügelchen ruhen. Kügelchen zu vier und acht zusammengeordnet sind auch sonst in der Dekoration beliebt. Ob diese Kügelchen rein dekorative Bedeutung haben, oder auf das chinesische Symbol des Tschintamani, das heilige Emblem der Lehre Buddhas, zurückzuführen sind,[14]) wage ich nicht zu entscheiden. In der breiten Borte wechseln rote achteckige Sterne auf blauem Grunde mit gelben zehneckigen langgezogenen Sternen, welche ein in der orientalischen Teppichfabrikation häufig

[10]) Karabacek S. 152—155.

[11]) Bode S. 79.

[12]) Anders die Abbildungen 47, 49 und 50 bei Bode.

[13]) Desgl. S. 85.

[14]) Bode S. 38.

wiederkehrendes stilisiertes Blatt- und Blumenmotiv [15]) aufweisen, eine Verflachung der beiderseits von der Arabeske eingeschlossenen alten sarazenischen Blüte.

Die Farben des Teppichs sind wirkungsvoll und lebhaft. Leider sind in die Mitte des Teppichs einige grofse Löcher hineingerissen. Die Entstehung dieser Art von Teppichen, welche vielfach auf Bildern der holländischen Schule sich vorfinden, ist in den Anfang des XVII. bis in die Mitte des XVIII. Jahrh. zu verlegen. Ihr häufiges Vorkommen auf den holländischen Bildern und der frühere Reichtum von Konstantinopel und Kirchen Siebenbürgens und Ungarns an solchen Teppichen läfst auf die Nähe von Konstantinopel als Fabrikationsort schliefsen.[16])

6. Die mündliche Überlieferung, welche jedoch sich auf keine schriftlichen Belege stützen kann, läfst Johann Sobieski dem Dome zu Frauenburg einen Zuweis aus der 1683 beim Siege über die Türken vor Wien gewonnenen Beute machen. Inwieweit die oben beschriebenen Teppiche etwa aus dieser Zuweisung herrühren, mufs dahin gestellt bleiben. Wieviel reicher jedoch in früherer Zeit der Dom an solchen alten Stoffen war, lehrt ein dem bischöflichen Archiv daselbst gehöriges, kürzlich durch den bischöflichen Sekretär Dr. Liedtke aufgefundenes, etwa ums Jahr 1700 aufgestelltes Inventarienverzeichnis der Domkirche.[17]) Es enthält unter der Überschrift: Aulaea seu Siparia aliaque auf Fol. 24ᵇ folgende Aufzeichnungen:

Siparium Damascenum ex Carmesino rubro Venetiano et flavo per alternas particulas distinctum cum maiore fimbria Carmesini et serici flavi, unaquaeque particula latitudinis unius, longitudinis vero septem ulnarum p. m. R^mi^ Nicolai Szyszkowski, Episcopi Varmiensis.[18])

[15]) Vergl. bei Bode Abbildung 45 und 46 die Borte.

[16]) Bode S. 85.

[17]) Bischöfl. Archiv zu Frauenburg B. 69. Die Kenntnis dieses interessanten Inventarienverzeichnisses verdanke ich meinem Freunde Dr. Liedtke, der mich auch sonst bei meiner Arbeit in jeder Weise unterstützt hat, wofür ihm auch an dieser Stelle mein herzlicher Dank gesagt sei.

[18]) Regierte 1633—1643.

Siparia tria seu portierae ex panno violaceo, in quibus acu picta ex Raso in medio et diverso panno insignia p. m. R^mi^ Nicolai Szyszkowski, Episcopi Varmiensis.

Aulaea Belgica recentiora.

Aulaea Belgica vetustiora (von späterer Hand non valent) empta post decessum p. m. R^mi^ Nicolai Epi Varmiensis f. 806.

Duo tapetia Persica nova legato p. m. A. R. D. Alberti Rudnicki, Praepositi et Canonici Varmiensis Custodiae, obiit d. 25. Januarii 1651 benemeritus de ecclesia.

Siparia duo seu Portierae panni rubri cum floribus et armis Liszczyci seu Clibani [19]) p. m. A. R. D. Martini Skarzewski Cantoris et Canonici Varmiensis.

Tegumentum ex Damasco rubro Venetiano. [Am Rande: NB. ad hospitale tantum pars est et hic aliqua pars ad ecclesiam cathedralem est.] [Von späterer Hand: pro mensa Ssmar. Reliquiarum, pars [deest] tempore belli ablata.]

Cussini seu pulvini duo ex uno veluti violacei Axamith ex residuo veluto p. m. R^mi^ Nicolai Szyszkowski E. V.

Wenn die oben beschriebenen Teppiche wegen ihres stark defekten Zustandes wohl schwerlich mehr zum gottesdienstlichen Gebrauche verwendet werden können, so verdienen sie nichts desto weniger doch ihrer Vergessenheit entrissen und sorgfältig erhalten zu werden: sie würden eine Zierde für das vom „Verein für die Altertumskunde und Geschichte Ermlands" neu gegründete Museum zu Braunsberg sein.

Inzwischen hatte ich Gelegenheit, die prächtige Sammlung der orientalischen Teppiche des South-Kensington-Museums zu besichtigen. Unter den dort ausgestellten Teppichen fand ich einen, welcher, soweit ich mich erinnern kann, mit dem zweiten von mir beschriebenen Teppich im Dessin wie in der Farbe aufserordentliche Ähnlichkeit hat.

Braunsberg. Joseph Kolberg.

[19]) Das Wappen der Leszczyc, welches von mehr als 70 Familien geführt wird, zeigt in rotem Felde ein goldenes fliegendes Dach von vier silbernen Pfählen gestützt, einen Heuschober (bróg). Vergl. v. Zernicki-Szeliga »Der polnische Adel«, Bd. 2, S. 13.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XV. (Mit 2 Abbildungen.)

30. Figurierte Teppichwirkerei des XV. Jahrh., Samml. Clemens (Kat. Nr. 2530).

Dieser Wandteppich, (Abbildung 1) 165 *cm* breit, 85 *cm* hoch, stellt auf ganz dunkelblauem Grunde sieben gekrönte Jungfrauen dar, die gemartert werden, rechts und links von einer aufsteigenden Rankenborte eingefafst, die je von einem Wappenschild mit Helmzier (Kress und Waldstromer, die 1415 bezw. 1425 gestorben sein sollen) ausgeht. Sechs eingewirkte Majuskelinschriften bezeichnen die am Oberkörper etwas entkleideten Märtyrinnen, während die mittlere, ganz bekleidet, auch ohne Überschrift, sofort als die hl. Margaretha sich zu erkennen gibt. — Sehr merkwürdig und gar drastisch, echt mittelalterlich, weil ungemein anschaulich, ist die Art, wie die Martyrien zumeist durch den Hintergrund beherrschende Hände mit den betreffenden, dem Körper angelegten Werkzeugen dargestellt werden; s'. benedickta, mit ihren aufgerichteten Händen an einen Querbalken genagelt, wird an der einen Seite mit Beil und Geifsel bearbeitet, so dass rinnweise das Blut fliefst; ihr zugewandt erscheint, halb schwebend über Flammen, s'. cristina mit zwei Pfeilen in der Brust, Gewicht um den Hals, und mit dem Messer, welches von der einen, mit dem Kratzer, den von der anderen Seite je eine Hand gegen sie richtet. In ähnlicher Weise wird von beiden Seiten s'. apolonia mifshandelt durch Messer, Zange und Augenbohrer. — In der Mitte kniet, das lange Laken vorzüglich teilend, weil die Monotonie der Standfiguren aufhebend, die hl. Margaretha, die erstaunt mit gefaltenen Händen das Rad verehrt, auf welches sie geflochten werden sollte von den unten zwischen den Balken eingeklemmten, weil vom Blitze durch zahllose Funken erschlagenen Henkern. — Ihr zugekehrt erscheint s'. barbara, in der Rechten ihr Hauptattribut, Kelch mit der hl. Hostie, neben dem eine Hand mit Kratzer herauskommt, eine zweite auf der anderen Seite, eine dritte mit Hammer am Kopf. Neben s'. repra (reparata), der die Seele in Taubenform entfliegt, liegt vertikal eine Winde, welche ihr den Darm aufwickelt, während eine Hand das Messer gegen ihre Brust zückt; daneben s'. favsta mit langer Säge horizontal vor dem Leib, und mit langen Nägeln in Stirne, Brust und Händen. — Die Marterdarstellungen lassen mithin an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, und dafs die Sprache, die hier beabsichtigt ist, so unmittelbar und ergreifend wirkt, ist ein Beweis für die Geschicklichkeit des Zeichners, dem es zugleich gelungen ist, in der geraden Haltung und dem offenen Blick die überirdische Geduld der auf blumigem Rasen stehenden Blutzeugen lieblich zum Ausdruck zu bringen, also die Macht des Glaubens in leicht verständlicher Weise zu illustrieren. — Der Wirker mit seiner Haute-lisse-Technik verdient alle Anerkennung für die Virtuosität, mit der er die Zeichnung in Wolle ausgeführt hat, wie für die Wahl der Farben, die durchaus einfach und diskret ist, daher auch von ganz harmonischer Wirkung. Der Fond ist dunkelblau und in den Figuren wechseln Hellblau, Grün und Rot derart miteinander ab, dafs sie entweder den Mantel oder das Futter beherrschen, dessen scharfe Wirkung wesentlich zur Klarheit der für eine gewisse Entfernung bestimmten Darstellungen beiträgt; die Nimben, sowie die Holzteile haben gelbe Tonung, und nur vereinzelt ist Silber eingewirkt, nämlich für die Kronen wie für alle Metallgegenstände, also für einzelne Attribute. — Der gut erhaltene farbenfrische Teppich dürfte in Nürnberg in den 20er Jahren des XV. Jahrh., wo die Stifter ansässig waren, ausgeführt sein; einzelne schwere Sackfalten und Gewandzipfel beruhen noch auf älteren Traditionen, diese werden aber von späteren Motiven überholt, wie sie namentlich im mehrfachen Parallelgefält, so wie in den Haarflechten etc. sich verraten. Schnütgen.

---

31. Gestickte Agraffe auf der Vorderseite der Braunfelser Kasel des Fürsten Solms (Katalog Nr. 786a).

Die in den kunsthistorischen Ausstellungen zu Düsseldorf 1880 und 1902 so viel bewunderte und doch (wohl infolge der eigentümlichen Schwierigkeiten, die ihre Erklärung bietet) noch immer nicht veröffentlichte Braunfelser Kasel, ohne Zweifel eine englische Arbeit aus der II. Hälfte des XIII. Jahrh., hat auf ihrer Vorderseite ein gesticktes hochgotisches Schmuckstück, welches, seiner Seltenheit wegen,



Abb. 1.

hier schon vorläufig abgebildet (Abb. 2) und kurz beschrieben sei. Dasselbe besteht in einem der Kasel aufgenähten Vierpafs (als Nachbildung einer meistens aus Metall gebildeten Agraffe, welche der Bischof auf Chormantel und Mefsgewand tragen darf) von 14 *cm* Durchmesser und hat als Grundlage losgewebtes Leinen ringsum als Einfassung ein aus blauer Seide gewebtes Börtchen mit eingewirktem Goldornament. In dem mittleren, von Purpurfäden im Kettenstich umrahmten Medaillon ist auf durch Goldfädenüberfang bewirktem, rautenförmig gemusterstem Grund ein reliefiertes Agnus Dei mit dem Kelche in Lotperlen aufgestickt, mit dem in Nimbus und Fahne Korallen und blaue Schmelzperlen abwechseln, letztere auch für die Augen gewählt; innerhalb des Nimbusreifens wechselt rötlicher Kettenstich mit weifsem für das Kreuz, und die grüne Stange der Kreuzfahne ist rot bordiert. — Die Halbpässe sind abwechseind grünlich und gelblich im Modellierstich gefüllt, insoweit sie nicht von den ebenfalls reliefierten Symbolen der Evangelisten in Anspruch genommen sind; cyprische Goldfäden haben hier die Stickerei besorgt, rote, grüne, blaue Seide die Majuskelinschriften auf weifsem Grund. Trotz der, auch aus technischen Gründen, nicht gerade sehr fein ausgeführten Stickerei ist die Wirkung, namentlich in einer gewissen Entfernung, für die sie ja bestimmt war, ganz vortreflich, wozu der Modellierstich und die Reliefbildungen wesentlich beigetragen haben, namentlich das in dem feinen Schillerton der orientalischen Perlen leuchtende Lamm, welches als einer der letzten Ausläufer erscheinen mag von der im laufenden Bande dieser Zeitschrift, Sp. 125/126 beschriebenen Technik.

Schnütgen.



Abb. 2.

Nachrichten.

Kunstfahrt der Utrechter St. Bernulphus-Gilde im Jahre 1900 nach Löwen, Villers, Brüssel.

Am ersten Adventsonntage 1869 hatte der damalige Erzbischöfliche Kaplan (jetzige Pastor von Jutfaas), Stifter und Konservator des Erzbischöflichen Museums in Utrecht Herr van Heukelum, die Geistlichkeit der Stadt nebst einer Anzahl Künstler und Kunstfreunde eingeladen, um ihnen seinen Plan vorzulegen hinsichtlich der Gründung eines Vereins, der die Liebe zur kirchlichen Kunst und ihre würdige Ausübung fördern sollte. Dieser Plan wurde mit allgemeinem Beifall aufgenommen, Herr Heukelum schlug vor, nach Weise unserer kunstliebenden Vorfahren den neuen Verein eine „Gilde" zu nennen und sie unter den Schutz des hl. Bernulphus zu stellen, der im Jahre 1027 Bischof von Utrecht wurde, 27 Jahre lang regierte und sich als Kirchenstifter hervortat. Am 20. Dezember fand die erste Sitzung statt, in welcher Herr van Heukelum zum Dechanten der neuen Gilde gewählt wurde. Bis auf den heutigen Tag hat er sich in dieser Würde behauptet und bei jedem Wechsel der Zeit und des Geschmacks „die ursprünglich angenommenen Prinzipien" hochgehalten. Im Jahre 1894, in der Festwoche ihres heiligen Patrons (19. Juli), feierte die Gilde ihr 25 jähriges Jubiläum, bei welchem ihr Dechant zum päpstlichen Ehrenkämmerer ernannt und von seiten seiner getreuen Gildebrüder mit einer reichgearbeiteten goldenen Gildekette geschmückt wurde.

Aufser zu den regelmäfsigen Gildesitzungen, worin über kirchliche Kunst und Archäologie verhandelt wird, vereinigt sich fast in jedem Jahre eine beträchtliche Mitgliederzahl zu einem kürzeren oder längeren Kunstausflug unter der bewährten Führung ihres Dechanten. Der Verlauf dieser Kunstreisen wird in den Jahresberichten mitgeteilt.

Im Jahre 1900 waren Löwen, Villers und Brüssel das Ziel der Kunstfahrt, über die hier in zwangloser Weise berichtet werden soll.

I.

Für den Eisenbahnankömmling sind Löwens „Kunstlöwen" nicht schwer zu finden; vom Bahnhof strebt er in gradester Richtung auf sie los; links erkennt er das Rathaus, wie es in schräger Lage, Schmal- und Langgiebel zugleich präsentiert; rechts erhebt sich St. Peters Chorseite.

Zum Henker! Schon wieder diese verwünschten Gerüste! Wie ein Spinnengewebe mit gekreuzten Strichen die Monumente maskierend, machen sie nur zu häufig einen Strich durch die Rechnung der reisenden Kunstliebhaber.

Vor Jahren betrat der Berichterstatter mit grofsen Erwartungen die alte westfälische Hansastadt Soest; einem der herrlichsten Werke gotischer Baukunst auf deutschem Boden wollte er seine besondere Andacht widmen. Von der schönen „Maria zur Wiese" aber bekam er nichts zu sehen; aufsen und innen, hoch und niedrig: Gerüste, lauter Gerüste. Da freut sich einer auf poetische Lockenköpfchen; er kommt am Vorabend des Festes und findet sämtliche Locken auf Papier gewickelt. Wohl konnten später im Jahre 1897 unsere Gildebrüder der vollendeten Restauration sich freuen; indessen ist es ein magerer Trost für den Besucher von heute, dafs die Ursache seiner Enttäuschung seinen Nachfolgern doppelten Genufs bereiten wird.

Glücklicherweise war in Löwen die Sache nicht gar so schlimm; wohl wurde am Rathaus fleifsig gearbeitet — man sagt, dafs immer daran gearbeitet und restauriert wird — doch diesmal gilt der Angriff besonders dem Inneren. Die kolossalen Balken des ersten Stockwerkes werden entfernt, weil ihre Lagerflächen angefault sind; es sind prachtvolle Brocken Eichenholz, in der Mitte noch gesund und hart, wie vor vierhundert Jahren; ihre Stellvertreter von derselben Stärke sind jetzt in der Nähe nicht mehr zu finden, sondern müssen aus Böhmen eingeführt werden. Beim Anblick dieser Riesenstämme fühlt man sich in die „böhmischen Wälder" versetzt, wo Karl Moor mit seinen Spiefsgesellen „ein freies Räuberleben" führte.

Keine Abschweifung, Herr Berichterstatter! Was meinen Sie zu dem Rathäuslein da vor Ihren Augen? oder ist Ihnen die Sache zu kitzlich und wollen Sie sich an der Beschreibung vorbeidrücken? „Matthieu de Layens maitre des maçonneries de la ville fut l'architecte de ce remarquable édifice. On en posa la première pierre le 29 Mars 1447". So lautet die Unterschrift der prachtvollen Reproduktion, die uns Yzendyke geboten; betrachte sie mit Andacht, lieber Leser, und das „remarquable" wird Dir keine übertriebene Lobrede scheinen. Die Disposition des Ganzen könnte nicht einfacher sein: ein längliches Viereck, der gewöhnliche Grundplan nordischer Häuser. Die Langseite zeigt drei Reihen von je zehn Fenstern; die Schmalseite dreimal drei Fenster. Ein hochragendes Dach überdeckt den ganzen Bau, eine Dachgalerie krönt das Mauerwerk, an den vier Ecken und in der Giebelmitte sind Türmchen angeordnet. Unten: ein Sockel und ein ziemlich hoher, glatter Unterbau; darüber geht das Gewimmel los und ist keine ungebrochene Mauerfläche mehr zu finden. Das ganze Arsenal spätgotischer Bau-, Stein- und Bildhauerkunst ist hier erschöpft; die tief profilierten, spitzbogig geschlossenen und mit Mafswerk besetzten Fenster sind aufserdem mit Eselsrücken überdeckt, diese geziert mit Bossen und Kreuzblumen; die Pilaster zwischen den Fenstern sind ihrer ganzen Höhe nach aufgelöst in Konsolen, Statuen, Baldachine und Fialen. Kräftige Leisten unter den Fenstern und Gesimse in Balkenhöhe, deren Zwischenräume galerieartig ausgefüllt sind, besorgen augenfällig die horizontale Verteilung; über dem schweren Hauptgesims erhebt sich die Brustwehr in der Form durchbrochener, mit Mafswerk gefüllter Zinnen. Die Ecktürmchen zeigen in den unteren Partien eine Folge reich verzierter, mit Tragsteinen, Figuren und Bekrönungen ausgestatteter Nischen; oben sind sie bis in die

Spitzen durchbrochen und mit dreifachen fein ausgearbeiteten, weit ausladenden Umgängen gegürtet; die Giebel mit ihren hochstrebenden Türmchen sind in derselben verschwenderischen Weise ausgeziert; das hohe Dach wird durch vier changierende Dachfensterreihen belebt, der First mit bleiernem Kamm gekrönt. Das wäre in flüchtigem Umrifs Löwens Rathaus.

„Accurat, ein Reliquienschrein", bemerkte ein jüngerer begeisterter Reisebegleiter. Wenn es auch für ein Gebilde aus Holz und Stein nicht eigentlich ein Kompliment ist, mit einem Goldschmiedewerk verglichen zu werdn, — suum cuique — die Idee scheint in diesem speziellen Fall doch nicht ganz verwerflich. Denn solch ein prächtiges altes Rathaus erinnert an ein Bürgertum, das Jahrhunderte lang gearbeitet, geschaffen, gelitten und Feste gefeiert hat, an alle Wechselfälle eines langen Streites gegen Feinde inner- und aufserhalb der Mauern, an alle Eifersüchteleien zwischen Patriziern und Gildegenossen; es enthält die Dokumente, die freudigen und traurigen vieler Menschenalter und Geschlechter, es erscheint uns schliefslich in Wahrheit als der Reliquienschrein eines nicht unbedeutenden Teiles der Weltgeschichte. Sollte Mathieu de Layens ähnliches gedacht und empfunden haben bei Entwurf und Ausführung seines Meisterstücks?

Dafs die zersetzende Kraft von Wind und Wetter im Bunde mit zerstörungslustigen Menschen- und Bubenhänden einer so feinen und subtilen Ornamentation verhängnisvoll geworden, wird niemanden Wunder nehmen; verderblicher noch erweisen sich oft die klugen Ratschläge und Beschlüsse „praktischer" Maurermeister und Gemeindevorsteher, die das halb Zerstörte zu gänzlicher Vernichtung verurteilen; auch gutgemeinte, aber unbefugte Restauration hat solch ein Unglücksmonument zu fürchten.

Mögen nun auch in diesem Fall die Klagen Berechtigung haben über das nicht „Stilgemäfse" der Ornamente und Figuren, aus jener Renovierungszeit, die mit dem Studium der mittelalterlichen Kunst erst eben den Anfang gemacht hatte, dennoch steht das Löwener Rathaus vor uns als ein Gebäude aus einem Gufs; der Eindruck des Ganzen blieb glücklicherweise erhalten und wir wollen den Operngucker nur nicht aus dem Futteral holen, um über mangelhafte Détails das Haupt schütteln zu können und — uns die Freude zu verderben.

Der Chor von St. Peter, Collégiale St. Pierre, zeigt sich unserem Blick, verjüngt, neu angetan, gekämmt, gewaschen, frisch und blühend, wie ein Kind, soeben aus sorglicher Mutterhand hervorgegangen, frisch ausgestattet für den neuen Tag; hier profitieren wir unsererseits von den Gerüsten, die unsere Vorgänger geärgert haben.

Der Stein, welcher zum Bau benutzt wurde, hat die Eigenart, seine scharfen Kanten und Ecken zu verlieren, so dafs einigermafsen der Schein entsteht, als wäre die Kirche aus runden Steinen erbaut; Staub und Schmutz haben die ausgefressenen Fugen gefüllt, die alte Haut ist abgeblasen und weggesengt durch Regensturm und Sonnenbrand und der sonst noch gesunde Organismus bittet dringend um eine neue Epidermis. — Wiewohl von mäfsigen Dimensionen macht doch Sankt Peter den Eindruck eines Domes. Der Chor mit seinem Kapellenkranz, die schweren Pfeiler, welche die Strebebögen aufnehmen, abwechselnd mit den leichtern an den Kapellenecken — eine rationellere Anordnung wie am Utrechter Dom, wo Haupt- und Zwischenpfeiler dieselbe Stärke haben — die Brustwehren über Chor und Kapellenmauern, alles verkündigt uns, dafs wir nicht blofs eine Pfarr- oder Klosterkirche vor uns haben. — Um etwas zu kritisieren, nennen wir die Kapellengalerien zu hoch, aufser Proportion mit dem Ganzen und dadurch fürs Auge das Gebaü um einiges verkleinernd. Wohl wird uns versichert, dafs dieselben nach übergebliebenen Fragmenten „gewissenhaft" und sorgfältig hergestellt sind; aber wenn sie auch von den alten Meistern just so entworfen und ausgeführt sind, wir bleiben doch bei unserer Ansicht und behaupten, dafs auch die alten Meister hin und wieder Anlafs zu begründeten Einwendungen geben. Andrerseits sind wir vollkommen mit dem Restaurator einverstanden, der seine Vorbilder und Vorgänger nicht hat „verbessern" wollen, denn wohin sollte es führen, wenn alte Gebäude nach dem Privatgeschmack ihrer Erneurer nicht allein eine Verjüngung, sondern auch eine Umgestaltung sich müfsten gefallen lassen?

Vor dem südlichen Transseptarm, zwischen den um- und angebauten Baracken (tont comme chez nous) finden wir die Seitenwände und Profile einer grofsartigen Portalanlage, die verbindenden und überdeckenden Bögen und Gewölbe aber sind nicht zur Ausführung gekommen. Eingetreten durch einen grofsen hölzernen Windfang, teilweise aus alten Panelen zusammengefügt, freuen wir uns gleich der edlen und gefälligen Proportionen dieses spätgotischen Meisterwerkes. — Die kurze nüchterne Beschreibung lautet: Basilika in Kreuzform, mit drei Schiffen und Kapellen neben den Seitenschiffen, entstanden durch das Hereinziehen der Strebepfeiler; weiter um den Chor herum die schon erwähnte Kapellenreihe. — Nach der namentlich in Belgien üblichen spätgotischen Methode fehlen die Kapitäle sowohl den Arkadenbögen, als den Rippen der unteren und oberen Gewölbe. Profile der Bögen und Rippen steigen direkt vom Sockel aufwärts, die Grenzen zwischen Pfeiler und Bögen, zwischen Tragendem und Getragenem sind gänzlich verwischt, das Gewölbe beherrscht die Formgebung bis aufs Fundament. Diese Weise wird durch Kunstkenner, Kritiker und Aesthetiker angesehen als die Folge eines zu weit getriebenen logischen Raisonnements, als „Prinzipienreiterei".

Der Dechant unserer Gilde schlofs sich diesem Urteil unbedingt an, die Architekten konnten und wollten im allgemeinen keinen Widerspruch erheben; indefs immer die Praxis vor Augen habend, behaupteten sie doch, dafs auch diese „Übertreibung" hin und wieder vorteilhaft anwendbar wäre, namentlich bei geringen Mitteln und folglich geringen Höhen. Es läfst sich ein Pfeiler oder eine Säule, ein Dienst um ein beträchtliches Stück verkürzen, wenn nicht durch ein Kapitäl angezeigt wird: Sehen Sie, meine Herrschaften, hier ist mein Pfeiler schon zu Ende, und da beginnen schon Rippen und Gewölbe!

Der Kapitelsaal dieser nämlichen Kirche, durch eine kapitällose Mittelstütze in vier Teile oder Joche zerlegt, bestätigt sofort unsere Behauptung. Als ästhetische Tugend wird ebenso wenig gerühmt die Manier oder Manie der letzten Gotik, sämtliche Mauerflächen gleichfalls wegzuschmuggeln, die man in vielen belgischen Kirchen beobachten kann, wo die Dreiecke über den Arkadenbögen mit einem Mafswerk gefüllt sind, das sich mit dem der Galerien unter den hohen Fenstern vereinigt, während auch noch die übrigbleibende Mauerfläche neben diesen Fenstern eine ähnliche Dekoration erhält.

Aber wie wenig blind für die Übertreibungen und Grillen der letzten gotischen Periode, wir bewundern doch aufrichtig, was sie geschaffen, diese freien, lichten, luftigen „grofsen Kirchen", die überall auf nord- und südniederländischem Boden erstanden sind. Wir huldigen ihren Entwerfern und Errichtern, wenn bei grofsartiger und wohldurchdachter Anlage ihr Aufbau glückliche, wir dürfen sagen herzerhebende und erfreuende Linien und Verhältnisse zeigt; ach, da gibt es Gebäude, kostbar und erzsolide, die doch den Eindruck machen, als wollten sie über dem Haupte des Eintretenden zusammenstürzen, während andere das Gefühl erwecken, als wäre dort über euch nichts anderes, als der blaue, unendliche Himmelsdom.

Zum Kapitel „Solidität": bei der schwindelerregenden Märe des Drillingturms, der Sankt Peters Westfronte zu einem Unikum in der Kunst- und Baugeschichte gemacht haben würde, wird der Baumeister sofort auf die Suche gehen nach den massigen Grundpfeilern und Substruktionen, bestimmt einen solchen Riesenkolofs zu tragen. Was er davon zu sehen oder vielmehr nicht zu sehen bekommt, veranlafst ihn zu einem zustimmenden Kopfnicken, wenn des weiteren von den ominösen Vorzeichen die Rede ist, die vor dem höheren Aufbau warnten, von der Reduzierung des ursprünglichen Planes, und schliefslich von den Unfällen, die ein so leichtsinniges Unterfangen zur Folge haben mufste. Er wird sogar versucht sein, die ganze Turmgeschichte für eine Legende, eine Volksphantasie zu halten, bis bestimmte historische Daten und grofse Gipsmodelle im städtischen Museum ihm weiter keinen Zweifel erlauben, aber auch sein Kopfnicken in ein Kopfschütteln verwandeln werden.

Voile l'histoire: Nachdem der alte Turm 1458 durch eine Feuersbrunst beschädigt war, wurde er so mangelhaft repariert, dafs er bald mit dem Einsturze drohte. Es entstand das Dreitürme-Projekt: das Mittelstück sollte 535 Fufs hoch werden, die flankierenden Kompagnons jeder 430. Man brachte es bis zu 328. Da schien es geraten, den Weiterbau einzustellen: der unzuverlässige Untergrund wurde beschuldigt, der Mangel an systematischer Verankerung gerügt. Eine hölzerne Spitze mufste das Fragment krönen, eine Glockenreihe wurde darin verteilt. Doch auch das bisher Aufgestapelte konnte sich nicht bebehaupten; es liefs sich nicht abhalten, am 3. Dezember 1570 zum Teil einzustürzen, und bekundete den Vorsatz, früh oder spät ganz herunter zu kommen. Im Jahre 1604 wurden noch Erhaltungsversuche angestellt, aber schon nach zwei Jahren folgte wieder ein gewaltiger Einsturz. Justus Lipsius lag gerade in den letzten Zügen, er sah das ganze Weltgebäude versinken, das ganze Menschenleben mit all seinen Bestrebungen, Illusionen und Gebrechen zu Grunde gehen. „O M n Ja Ca DU nt". Als er die Katastrophe vernahm, widmete er ihr noch, schon mit dem Tode ringend, dies bekannte Chronogramm. — Omnia cadunt: nicht nur Türme stürzen ein, nicht allein grofse Gelehrte gehen den Weg alles Fleisches, auch Sitten und Gebräuche ändern sich, Einrichtungen, staatliche und wirtschaftliche, gute und schlechte verschwinden. Die junge menschliche Gesellschaft wächst und schiefst in die Höhe, die alten Kleider passen nicht mehr und auf die Dauer hilft kein Erweitern und Verlängern. Der Schlingel wächst mit Arm und Bein aus Ärmel und Hosenrohr, die Nähte krachen, das Wamms fällt ihm schliefslich von den Schultern. — Omnia cadunt! den sich dehnenden Gliedern müssen neue Hüllen angemessen und angeschafft werden. Mögen Mädchen und Knaben in der neuen Ausrüstung sich brüsten und gefallen, nur zu bald wird ihnen klar werden, was sie mit Frack und Schleppkleid angezogen haben. Nicht nur Ansehen und Würde, Seelen- und Nervenqual, Sorge und Kummer stecken in den Falten stolzer Gewänder; wehmütig schauen wir einst zurück auf Kittel und Schürzchen, als Symbole sorgloser Fröhlichkeit in treuer Elternhut.

Das Folgende wird diesen Stofsseufzer erklären.

Die Sankt Peters-Kirche gehört zu den wenigen Monumenten, deren Baumeister und selbst Werkleute alle bekannt sind; auch Zeit und Weile ihrer Wirksamkeit ist angegeben. Sulpice van Vorst verfertigte die Pläne 1424, er starb 1439; sein Nachfolger war Jan Keldermans. Nach ihm kam Mathieu de Layens, welcher 1483 wieder durch Jan de Mesmaker abgelöst wurde; 1488 trat Hendrik van Everghem auf und starb 1495, worauf Alard van Hamel bis 1503 den Bau weiter führte und nach ihm Math. Veldermans bis 1527.

Acht Baumeister in rüstiger aber ruhiger Tätigkeit an derselben Kirche, während einer mehr als hundertjährigen Bauperiode Beschäftigung und Unterhalt findend — welch ein Gegensatz zu unseren heutigen Baumanieren; der Unterschied ist gröfser als der zwischen einem gemütlichen Fufsgänger und einem gehetzten Blitzzugspassagier. Werden und Vergehen, Schaffen und Vernichten, Aufbauen und Abtragen — liegt in diesen Worten nicht der Hauptinhalt aller Geschichte, namentlich auf dem Gebiete der Kunst? Welches historische Monument steht uns noch unverletzt vor Augen, wo sind die Kunstwerke hingeraten, die zu Tausenden jene weiten Hallen füllten und schmückten? Die Künstlergilde möge in schöner Disposition, in herrlichem Ebenmafs, in ausgesuchtem Material mit sinnreichem Werkzeug die höchsten Ideen verkörpern; mit Hammer und Keule stürmt stets der Vandale heran, zur Vernichtung ihres Werkes. Der plündernde Mietsoldat zieht herein, der Bilderstürmer steht auf, durch blöden Fanatismus getrieben, noch mehr durch Hab- und Zerstörungssucht. Und ach, nicht minder die neue Mode, der eingebildete Fortschritt bedrohen das Ehrwürdige, Alte. Prälaten und Kapitel,

bedient und angestiftet durch die Ausüber neuester Kunstrichtungen, dekretieren und kommandieren die Wegräumung des Alten, nach ihrer Ansicht Geschmacklosen. Platz, Platz für das Kunstideal der Renaissance und des Rokoko! Die schönsten Werke wurden beseitigt und waren an deren Stelle wieder in ihrer Art schöne Arbeiten erstanden; auch diese verschwanden wieder, zum Feuer verurteilt durch übereifrige Stilpuristen, beraten durch ein Kunstfabrikantentum, das Platz und Absatz suchte für seine „Massenproduktion". — Sankt Peter konnte, wenn nicht Altäre und Bildwerke, wenigstens Lettner und Triumphkreuz hinüberretten in den Hafen unserer auf dem Kunstgebiet gewissenhafteren Zeit.

Der Lettner: Vier schlanke Säulen tragen die drei Bögen, deren untere Seite mit einem durchgehenden, geschlängelten Mafswerk besetzt ist, während die Oberseite Eselsrücken trägt, mit Kanten- und Kreuzblumen so fein bearbeitet, dafs Zweifel entstehen, ob sie wohl in Stein ausgeführt sein können. Man findet ja in dieser Periode häufig dergleichen Ornamente in Stuck, die an den Kapitälen, in den Hohlkehlen und an den Schrägen befestigt sind, so am Lettner zu Amersfoort und am abgetragenen Münsterschen Apostelgang. Auf dem Lettner steht noch das Triumphkreuz, ein Meisterstück aus dem XV. Jahrh. Die vier Kreuzesarme zeigen nach der Mittelschiffseite die Symbole der Evangelisten, dessen nach der Chorseite die Figuren der Kirchenväter St. Gregorius, Ambrosius, Augustinus und Hieronymus entsprechen. Der Unterbau enthält in drei Nischen die Statuen der Heiligen Gregorius, Paulus und Hieronymus, an der Rückseite St. Ambrosius, Henricus und Augustinus, grau in grau gemalt.

In Löwen ist kein „Volksaltar" mit dem Lettner verbunden. Nach Violett-le-Duc war es nicht die Absicht der Kathedralenerbauer der gotischen Periode, ihre riesigen Choranlagen abzuschliefsen. Das Bedürfnis nach allseitigem Abschlufs machte sich aber bald geltend, die Chorstühle bedurften einer Rückwand; der Chor wurde eine Kirche, ein Heiligtum in der Kirche, nach der Langschiffseite eine aufsergewöhnlich reiche und entwickelte Scheidewand erfordernd: den Lettner.

Auch in archäologischen Fragen verspürt man etwas von den politischen Strömungen und Gegensätzen. Viollet-le-Duc tritt auf als Vorkämpfer des Laienelements in Kunst, Kirche und Staat. Den entgegengesetzten Standpunkt nimmt Bar. Bethune ein, wenigstens in dieser Frage: er ist ein warmer Verteidiger des Lettners und sähe denselben gern überall angebracht, sogar in gewöhnlichen Stadt- und Dorfkirchen; er möchte das Allerheiligste möglichst absondern, den hohen Klerus entziehen den Blicken des — bald hätt' ich gesagt — profanum vulgus. Wer hat Recht? Vielleicht vertreten beide ein Stück Wahrheit, und mufs der Lettner beiden Ansichten Rechnung tragen. Ich glaube, es ist die hl. Theresia, die Gott einem Diamanten vergleicht, worin von allen Seiten alles sich spiegelt, das Weltall, das Wesen der Engel, das Menschenleben und das Menschenherz: ein unendlich vielseitiger Gott, möchte man sagen, wenn in dem Ausdruck kein Widerspruch läge.

Hat nicht der Gottessohn gleichfalls in mehr als einer Gestalt sich uns gezeigt, ist Er nicht allen alles geworden: Erlöser, Hoherpriester, Lehrer, Richter und . . . Volksfreund? Nun denn, beim Pontifikalamt im abgeschlossenen Heiligtum, wenn Weihrauchwolken emporsteigen, die kirchlichen Gesänge in ihrer strengen Erhabenheit ertönen. Wenn nur das Mefsglöcklein den heiligsten der heiligen Augenblicke verkündigt, da denken wir an Christus, den geheimnisvollen Oberpriester, der das hehre, unbegreifliche Sühnopfer Seinem Vater für uns darbringt. Wenn aber der Priester, z. B. im Kölner Dom, am Volksaltar erscheint, wenn die Menge Mittelschiff, Transsept und Seitenschiffe erfüllt und in tiefer Ehrfurcht, aber doch mit freudigem Zutrauen, die „deutsche Singmesse" von den hohen Gewölben widerhallen läfst, dann, dann wird uns zu Mute, als ob der göttliche Volksfreund Jesus sich wieder unter uns zeigte, umgeben, umdrängt von Seinen hülfe- und heilsuchenden, das Brot des Geistes und des Leibes erflehenden Brüdern. Hier drängt sich von selber die Wahrnehmung auf, wie praktisch dieser Volksaltar am Eingang des hohen Chores, unter dem Triumphbogen aufgestellt ist, sichtbar für alle, sowohl im Mittelschiff, als in den weitausladenden Transeptarmen und im gröfsten Teil der Seitenschiffe: die Existenzberechtigung der Kreuzflügel sowohl als der Nebenschiffe, zuweilen von „praktischer Seite" angezweifelt, wird hier mit einem Schlage klar; Celebrant und Kanzelredner der Menge sichtbar und hörbar; dieses moderne Ideal erscheint hier in der gotischen Kathedrale, als schon vor Jahrhunderten erreicht. Darum möge wenigstens der Volksaltar seinen Platz behaupten, auch dort, wo man mit Lettner oder Gitterabschlufs sich nicht versöhnen kann! Dieser Altar befriedigt dann doch einigermafsen das umherirrende Auge, das an jener Stelle unwillkürlich immer einen Ruhepunkt suchen wird. Es ist bekannt genug, welche Enttäuschung die Wegräumer des Antwerpener Lettners und des Münsterschen Apostelgangs erfuhren. Sie hatten sich und anderen vorgemalt, wie die grofsartige Wirkung ihrer Dome noch erhöht werden müsse, wenn die Frei- und Fernsicht bis in die äufsersten Ecken, durch nichts mehr behindert würde. Übersehen hatten sie die Gesetze der Perspektive und die Eigenart der menschlichen Phantasie, welche das Nichtsichtbare poetischer und vollständiger gestaltet als die Wirklichkeit; daher allgemeine Ernüchterung.

Noch in anderer Art hat Schreiber dieser Zeilen solche Ernüchterung in eigener Person unliebsam erfahren. In seiner Jugendzeit hatte er häufig im hohen Dom dem Pontifikalamt beigewohnt und sich ganz dem oben beschriebenen Eindruck einer überirdischen Feier hingegeben. In späterer Zeit wünschte er diese schöne Jugenderinnerung aufzufrischen, zog wieder mit der Menge demselben Dome zu und suchte sich seinen alten Platz zu St. Christoffels Füfsen, — aber der alte schöne Lettner war verschwunden. Was er hörte, es war dasselbe geblieben, aber ach, er sah mehr, er sah zuviel, er sah das Menschliche: die Figuren der Ministranten, verschieden in Umfang und Länge, die nicht immer anmutigen und ästhetischen Bewegungen, und gar unter den Kirchengewändern

zum Vorschein kommende lange Hosen und Schachtstiefel. Gewifs, das Menschliche in der Kirche und an ihren Dienern soll uns nicht abschrecken; doch bleibt es trostvoll und erhebend, hin und wieder eine himmlische Illusion geniefsen zu dürfen.

Zu unserer Freude finden wir im Chor noch ein prächtiges Sakramentshäuschen — ein Werk de Layens' vom Jahr 1450 — $12^1/_2$ Meter hoch, welches nicht einsam und verlassen dasteht, sondern noch immer seine ursprüngliche Bestimmung erfüllt. Um den neueren Gesetzen zu genügen, wonach Altar und Tabernakel verbunden sein sollen, wurde auf der vorspringenden Platte unter dem Schrein ein Miniaturaltar eingerichtet.

Ein fast identisches Kunstwerk erkannten wir am folgenden Morgen in der St. Jacobs-Kirche; eine Kopie, 1537 von Gabriel von den Bruyne, einem Löwenschen Künstler, angefertigt. Nicht bei allen in Kirche und Kapellen noch vorhandenen Werken können wir uns aufhalten. Wenn man aber in der Fremde einem berühmten Landsmann begegnet, so begrüfst man ihn mit Freuden. Dierick Bouts oder Stuerbouts, Dirk von Haarlem genannt, ist einer der Gesegneten, die ihren Ruf die Jahrhunderte hindurch behauptet haben und behaupten werden, ein würdiger Geselle der van Eycks, Memlinks und van der Weydens. In Haarlem 1391 geboren, starb er 1478 zu Löwen, wo er Stadtportraiteur war und seine Hauptwerke verfertigte. In der hl. Dreifaltigkeitskapelle hängt das Mittelstück eines grolsen Altarwerkes, das hl. Abendmahl darstellend; zwei Flügel mit dem Osterlamm und Elias in der Wüste befinden sich im Berliner Museum, die beiden anderen, Abraham und Melchisedechs Begegnung und die Einsammlung des Manna in der Münchener Pinakothek. Die glückliche und ungezwungene Gruppierung der Jünger um einen viereckigen Tisch, auf dem Mittelstück, wird gerühmt sowohl als die Verschiedenheit und Abwechslung in Charakteristik und Ausdruck, bei schönster Harmonie des kräftigen Kolorits. Die beiden Flügelstücke — Abraham und Melchisedech, das Manna in der Wüste — finden wir in der sogenannten Boisseréeschen Sammlung wieder, herrliche Reproduktionen aus der ersten und glorreichsten Zeit des Steindruckes. Mancher unserer Gildebrüder darf sich des Besitzes dieser Musterlitographien rühmen, und wird vielleicht durch diese Zeilen veranlafst werden, mit erneuter Andacht diese ernsthaften, feierlichen, edelen Gestalten zu betrachten, sich wieder zu versenken in diese Landschaft, worüber der Gottesfriede ausgebreitet liegt, und sich an der malerischen Stadt im Hintergrund zu erfreuen. — Ein anderes berühmtes Gemälde des Dirk Bouts, in der nächsten Kapelle, stellt das Martyrium des hl. Erasmus vor, welchem die Eingeweide aus dem Leibe gehaspelt werden, weshalb er als Patron „tegen de buijkpijn" angerufen wird.

Dem Rogier van der Weyden wird die Kreuzabnahme in der achten Kapelle zugeschrieben, während die siebente früher ein berühmtes Gemälde von Quentin Massys enthielt. Dieses Bild der hl. Familie wurde dem Brüsseler Museum verkauft für Fr. 200,000, eine Summe, von welcher indessen der Kirchenvorstand „ne doit point toucher le capital, mais seulement les intérêts".

Nachdem wir noch das in der Restauration begriffene Innere des Rathauses und seine Merkwürdigkeiten: einen historischen goldenen Schlüssel, alte und neue Gemälde, das bekannte Turmmodell u. s. w. betrachtet und der „Ecole de St. Thomas", einem Gebäudekomplex, dessen Pläne von einem Mitglied der belgischen St. Lucas-Gilde, Herrn Helleputte, herrühren, und worin vorzüglich die steinerne Haupttreppe beachtenswert ist, einen Besuch abgestattet hatten, waren wir mit unserem Montagsprogramm zu Ende.

Die Mittagsstunde, d. h. die Speisestunde, war gekommen. Heifs war es gewesen in der Natur und in den für die Kunst schlagenden Herzen der Reisegenossen; jetzt aber ballten sich Wolken zusammen, dunkele Wolken, nicht allein am graublauen Himmel über den staubigen Strafsen und Plätzen, sondern auch am Himmel unserer geselligen Freude.

Durch das eigentümliche Temperament unseres Gastwirtes wurde unsere gemeinschaftliche Mahlzeit ebenso in Frage gestellt, wie ehemals der Ausbau des Sankt Peterturmes und als endlich nach langem Parlamentieren und Begütigen die Sache wieder geordnet schien, stellte es sich heraus, dafs zwar für alle gedeckt, aber nicht für alle gekocht war.

Am Dienstag Morgen vereinigten sich in Sankt Peter die Brüder um den Altar, der Gildemesse beizuwohnen; von dort begann der Zug durch die Stadt zur Besichtigung der übrigen Merkwürdigkeiten. Vielleicht hatte mancher die stille und abgelegene Stadt Löwen betreten in der Erwartung, zurückversetzt zu werden in vergangene Zeiten, alte Stralsen und Märkte zu finden, mit einer Fülle interessanter Giebel, Brunnen u. s. w. Es gab allerdings noch einige schöne Überbleibsel zu bewundern; längs der Dyle fand sich noch manches malerische Grüppchen, aber das mittelalterliche Ensemble ist verschwunden. Die letzten Jahrhunderte haben auch hier in Langeweile und Platitüde geleistet, was sie vermochten. So hastig wir durch die warmen Stralsen eilten, müssen wir auch über unsere Morgenarbeit berichten. Programmmäfsig wurden besucht: die Halle oder Universität, O. L. Vz. ter Predikheeren, wo das berühmte Ostensorium der Amsterdamer Clarissen bewundert wurde, St. Jakob mit seinem bereits erwähnten Sakramentshäuschen, das Hospital von St. Peter, und St. Gertrud mit der zierlichen, durchbrochenen Turmspitze und dem feinen Chorgestühl, zwischen 1540 und 1550 durch Mathias de Wagdere ausgearbeitet. Eine Statuettenmenge und 28 Reliefs, das Leben und Leiden Christi darstellend (die 14 Stationen), schmücken dieses reiche Werk, welches nach einer Bemerkung unseres Dechanten, in seiner Feinheit und Anmut vortrefflich den Geist der reichen, gebildeten und frommen Ordensfrauen von St. Gertrud widerspiegelt, die es bestellt und bezahlt haben.

Und nun: „Besinge, o Muse, die Fahrt zu den stolzen Ruinen von Villers!" Alfred Tepe.

Die Ausstellung für christl. Kunst zu Köln,

aus Anlafs des goldenen Jubiläums vom „Christlichen Kunstverein", sowie der fünfzigsten Generalversammlung der Katholiken Deutschlands, im Erzbischöflichen Diözesanmuseum veranstaltet, konnte und sollte nur in dem engeren Rahmen, den das Gebäude bot, erscheinen, trotzdem aber eine alte und neue Abteilung umfassen, letztere in einer gewissen Ausdehnung auf den christlichen Kunstbetrieb, namentlich den rheinischen, in den letzten fünfzig Jahren.

Die alte Abteilung besteht fast ausschliefslich in der grofsen Sammlung zumeist mittelalterlicher Holzschnitzereien: Schränke, Truhen, Paneele, Ornamente, vornehmlich Figuren des Bildhauers Richard Moest, die geschickt aufgestellt, des Lehrreichen sehr vieles bietet für den Künstler, Kunstforscher und Kunstinteressenten. Die Möbel und Bestandteile derselben sind in Rheinland und Westfalen vom Ende des XV. bis in das XVII. Jahrh. entstanden, einfache, aber durchweg charakteristische Gebilde. — Die Figuren und Gruppen, bei 400, sind zum gröfseren Teil niederrheinischen wie westfälischen und flämischen Ursprungs, aber auch Bayern hat seine Beiträge geliefert. Bis in die zweite Hälfte des XIV. Jahrh. reichen einige Statuen, Nufsbaumerzeugnisse kölnischer Schnitzer, zurück, aber auch das XV. Jahrh. vertreten zahlreiche kölnische Eichenholzfiguren, von denen leider manche ihre polychrome Fassung eingebüfst haben. Früher bestand ja vielfach die beklagenswerte Sitte, hinsichtlich der Bemalung verletzte oder überstrichene Figuren einfach abzulaugen, anstatt sie in ihrem Zustand zu belassen, oder den ursprünglichen durch vorsichtiges Abradieren nach Möglichkeit wieder herzustellen, und erst das letzte Jahrzehnt hat die Augen geöffnet für den hohen Wert der ursprünglichen Polychromie, auf die fast alle mittelalterliche Figuren berechnet waren. Auch in dieser Hinsicht gibt die Sammlung viele lehrreiche Winke, namentlich bei den Antwerpener Gruppen und den süddeutschen Standfiguren. Noch zahlreicher und wertvoller sind die Belehrungen, die hier hinsichtlich des Formenreichtums, also der Phantasie und Erfindungsgabe bei den mittelalterlichen Skulptoren geboten werden. Wie oft kehren dieselben Darstellungen wieder, namentlich Madonna, Pietà, Selbdritt, einzelne Heilige, wie Sebastianus, Christophorus, Katharina, Barbara usw., aber jedesmal ist die Auffassung eine andere, trotz der Übereinstimmung im Stil und in den Attributen. Daher öffnet sich hier auch für die Ikonographie und Symbolik ein weites Feld, wie mancher erstaunt sein wird über die innige Sprache, die von diesen Gebilden geredet wird, voll Überzeugungskraft und Gemütstiefe, trotz vereinzelter anatomischer und sonstiger Schwächen. Wie viel Lernmaterial für unsere zeitgenössischen kirchlichen Künstler, die bei ihrem Anschlufs an jene Vorbilder weder auf die eigene Empfindung, noch auf anatomisch ganz korrekte Durchbildung zu verzichten brauchen, wenn sie über beide verfügen. Dafs dieses nicht immer der Fall ist, beweist die neue Abteilung, die aufser einer Anzahl kleiner aber feiner Nazarenerbilder, manche neue Tafel- und Glasgemälde, Holzskulpturen, Goldschmiedewerke, Gewebe und Stickereien umfafst. Unter ihnen sind nur wenige Arbeiten, die ganz, auch in betreff der Formen, nicht nur der Technik, befriedigen. Namentlich den Malern und Bildhauern kann die Beobachtung nicht verschwiegen werden, dafs die meisten von ihnen in das so reich sich darbietende und so leicht zu beschaffende Studienmaterial nicht hinreichend sich vertieft haben, obgleich auch einige hier ausgestellte vorzügliche Arbeiten ihnen die Möglichkeit zeigen, dem modernen Geschmack vollkommen gerecht zu werden im alten Gewande. — Bessere Fortschritte haben im ganzen die Goldschmiede gemacht, aber auch nur auf Grundlage der alten Muster, ohne dafs es den meisten gelungen wäre, alle alten Techniken neu zu beleben. — Auf dem Gebiete der zu neuem Leben und Glanz glücklich wieder erstandenen liturgischen Gewebe droht bereits ein Rückfall in die frühere Oberflächlichkeit, und für die zu jenen gehörenden Stickereien sind die Kräfte nur als Ausnahmen vorhanden, vielleicht, weil die meisten im Dienste der Unternehmer, also der Paramentenhandlungen stehen, denen durchweg die Schulung abgeht, die entwerfenden und ausführenden Kräfte richtig auszuwählen, anzuleiten, zu korrigieren, wobei der Hinweis auf die Wohlfeilheitsbestrebungen vieler Käufer als hinreichende Entschuldigung nicht gelten kann. Diese Beobachtungen, hier im engeren Kreise gewonnen, werden durch die sonst gemachten Erfahrungen leider bestätigt. Schnütgen.

---

† Domdekan Dr. Georg Jakob zu Regensburg, Professor der Kunstgeschichte am Seminar, Vorstandsmitglied und Mitarbeiter der »Zeitschrift für christliche Kunst«, ist am 12. Juli im Alter von 78 Jahren verschieden. — Der kirchlichen Kunst mit Einschlufs der Musik hat er seit ihrem Wiederaufleben, also über ein halbes Jahrhundert, in reinster Absicht, vollkommenster Hingabe, erfolgreichster Weise gedient, ernst und gründlich als Forscher, kenntnisreich und anregend als Lehrer, fruchtbar und zielbewufst als Schriftsteller. Seinen strengen Grundsätzen, die nicht auf Vorurteil oder Eigensinn, sondern auf gründlichen Studien der Quellen, der Denkmäler, der Literatur beruhten, ist er treu geblieben bis an sein Ende. Der tiefe Einblick in die Vorzüge der mittelalterlichen Kunst, die er in ihrem Zusammenhang mit Liturgie, Symbolik usw. mehr wie fast alle anderen erfafst hatte, war ihm zugleich eine Schutzwehr gegen die nivellierenden und modernisierenden Bestrebungen, die den Zusammenhang mit der Vergangenheit auch auf dem von der Tradition besonders behüteten kirchlichen Kunstgebiete abzuschwächen, wenn nicht gar aufzulösen drohen. Von seiner Vertrautheit mit den bezüglichen kirchlichen Bestimmungen, mit der Entwicklung der Kunst, namentlich in seinem Heimatland, mit ihren Techniken, mit ihren Anforderungen an den Klerus und vornehmlich an die Künstler legt sein fünfmal aufgelegtes Buch über »Die Kunst im Dienste der Kirche« glänzendes Zeugnis ab, etwas veraltet hinsichtlich der Ausstattung, vornehmlich der Abbildungen, aber von dauerndem Wert in bezug auf die Darlegungen und Beschreibungen, besonders die leitenden Prinzipien, daher geeignet als Führer und Halt zu dienen in den Wirrnissen der Gegenwart. Möge das ernst belehrende, ruhig anleitende Wort des Altmeisters noch lange nachklingen! R. I. P. Schnütgen.



Hochgotisches rheinisches Schaualtärchen im bayerischen Nationalmuseum.

Abhandlungen.

Hochgotisches rhein. Schaualtärchen: Holzschnitzerei mit Flügelgemälden.

(Mit Abbildung, Tafel.)

Schaualtärchen waren im Mittelalter zumeist nicht für den eigentlichen liturgischen Gebrauch bestimmt, sondern für die Ausstattung von Kapellen, oder für die Privatdevotion. — In dem Reichtum des architektonischen Aufbaues übertrifft das hier abgebildete, ebenfalls aus der Boissereeschen Sammlung bezw. dem Nachlasse Königs Ludwig I. 1875 in das bayerische Nationalmuseum gelangte, in dessen »Kunst-Schätzen« als Blatt I ganz kurz beschriebene Exemplar (vgl. Heft VII, Sp. 193/194 dieses Jahrgangs) alle anderen derartige Altärchen, wie es sich auch durch die Doppelklappen der Flügel und seine so anmutigen wie strengen Formen auszeichnet. Von Übermalungen, welche namentlich einzelne Hintergründe erfahren hatten, neuerdings sorgsam befreit, erstrahlt das 147 *cm* hohe, 130 *cm* breite, 18 *cm* tiefe Klappaltärchen wieder in seiner ursprünglichen Schönheit als eines der edelsten Erzeugnisse der kölnischen Bildhauer- (und Maler-)Schule um die Zeit von 1370. — Die aus Nufsbaum gebildeten glanzvergoldeten Figuren der vor ihrem Betpulte knienden Jungfrau und des gleichfalls knienden Engels sind vollrund geschnitzt, bekrönt durch die von Wolken getragenen Brustbilder Gottvaters und zwei ihn flankierender Engel, frei in die Nische gestellt an den in grofsgemustertem Blattwerk gepunzten, ganz vergoldeten Hintergrund. Der flache Eselsrückenbogen mit seinem Mafswerkhängekamm, um diese Zeit am Niederrhein längst eingeführt und zu reichster Entfaltung gediehen, schliefst die Szene ab, das Kreuzgewölbe des Innern maskierend mit seinen goldenen Rippen und blauen Kappen. Die mächtige flache Kreuzblume ragt über den durchbrochenen Vierpafsfries hinauf, der die Horizontale besäumt, vorn, wie auf den Schmalseiten, auf denen das Frontispiz die Tiefe des Baldachins bezeichnet, also auch der Plattform, auf der das durchsichtige Turmpaar mit seinen beiden Eckpfeilern in so grofsartiger, wie einfacher, nur in ausgeschnittenen Brettchen bestehender Holzarchitektur sich aufbaut. Die Fialen dieser Eckpfeiler runden die Silhouette ab, und von ihnen leiten die eleganten Strebebögen zu dem Mittelbau über, zunächst wiederum zu dem Fialenpaar, aus dem, nur durch zwei Fialen geschieden, die flachen Helme mit ihrer Kreuzblume sich erheben. Konstruktion wie Ornamentik finden hier im vollsten Mafse ihr Recht, erstere in klarster harmonischer Entwicklung, letztere in streng geometrisch gemustertem Mafswerk, dessen Durchschneidungen in kalaidoskopischem Linienspiel die phantastische Wirkung noch erhöhen. — Die bemalten Flügeltüren haben die Bestimmung, den Mittelschrein sowohl nach den Schmalseiten wie nach vorn zu schliefsen. Daher haben die beiden Innenklappen je ein Frontispiz, welches genau auf die Mafswerkarchitektur des vorkragenden Baldachins pafst, während die beiden Aufsenklappen mit je einem halben Eselsrücken den Vorderbogen unter dem Krabbengiebel zu bedecken vermögen. Beide Flügelpaare sind horizontal doppelt geteilt, so dafs zuoberst die Abschlüsse frei werden für je ein Engelbrustbild, darunter je zwei rechteckige, ebenfalls von schwach reliefierten Pafsbögen bekrönte Felder. Die einen zeigen auf glattem Goldgrund die Geburt, Darstellung im Tempel, Anbetung der hl. Dreikönige, Flucht nach Ägypten, und zwar im Sinne der spätmittelalterlichen Ikonographie, also z. B. des Kniens von Maria und Joseph vor der Krippe. Die schmalen Felder haben je eine Standfigur aufgenommen, und zwar die beiden Apostelfürsten, St. Agnes und eine heilige Abtissin. Die letztere, die allein über die Herkunft des Ganzen (über die alle urkundlichen Notizen zu fehlen scheinen) Auskunft zu geben vermöchte, trägt weifses Kleid, schwarzen Mantel und weifsen Schleier, dessen Zipfel lang am Ellenbogen herunterhängt; der Hermelinbesatz um ihre Mütze, vielleicht ein Privileg, könnte Näheres verraten. Die Technik dieser gut gezeichneten, aber nicht mit der höchsten Feinheit durchgeführten Gemälde besteht aufser dem Gold ausschliefslich in Deckfarben, die sich auf 2 Rot, 1 Blau, 1 Grün, 1 Gelb, 1 Weifs beschränken. — Die Aufsenseiten der Flügel sind grün gestrichen und mit Goldrosettchen verziert, die beiden Aufsenklappen dazu mit den beiden ganz in Farben, ohne Gold ausgeführten Figuren der Verkündigung bemalt, die sich also merkwürdigerweise wiederholt. Schnütgen.

Farbenschmuck am Äufseren des Domes zu Chur.

(Zugleich ein Beitrag zur Baugeschichte des Churer Domes.)

(Mit 2 Abbildungen.)



ährend der Satz, dafs die mittelalterliche Polychromie sich nicht auf das Innere beschränkt, sondern auch das Äufsere der Kirchen in ihren Bereich gezogen hat, für Frankreich an Viollet-le-Duc[1]) einen berufenen Vertreter gefunden hat, ist derselbe für Deutschland meines Wissens zuerst, und zwar im Jahre 1876, von Karl Schäfer mit Nachdruck betont worden. Von jedem Werke der romanischen und gotischen Kunst darf man, so hob Schäfer hervor, mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen, dafs es zur Zeit seiner Vollendung im Schmucke der Farben dastand. „Es gibt", so sagt er, „eine lange Periode, während welcher es Regel war, kirchliche und profane Gebäude nicht nur im Innern, sondern auch im Äufseren zu polychromieren".[2]) Es waren hessische und besonders Marburger Bauten, die Schäfer zum Gegenstande seiner Untersuchung gemacht hatte.

Für farbigen Schmuck der Aufsenfassaden liefern in Westfalen eigenartige Beispiele die Patrokluskirche zu Soest mit ihren metallumkleideten Säulchen und Radspeichen am Turme und namentlich die Peterskirche dortselbst, an der, wie ich andernorts dargelegt habe,[3]) aufser Malereien und Metall[4]) auch farbig unterlegte Glasflüsse zur Anwendung gebracht sind.

[1]) Viollet-le-Duc »Dictionnaire de l'architecture française«, VII, Artikel Peinture, S. 108: La peinture décorative ne s'appliquait pas seulement aux parois des intérieurs, elle jouait un rôle important à l'extérieur des édifices.

Die von Viollet-le-Duc gegebene Beschreibung der Malweise, wie sie besonders an den Kathedralen von Paris, Rheims und Amiens zur Anwendung gekommen ist, läfst dieselbe aber mehr als ein Nachzeichnen erkennen, darauf berechnet, die Linien der Architektur und der Bildnerei schärfer heraustreten zu lassen. (Eine Übersetzung der Ausführungen Viollet-le-Duc's bei Fisenne in der in Note 6 angeführten Abhandlung, Sp. 69 f.)

[2]) Karl Schäfer „Gotische Wandmalereien in Marburg". »Deutsche Bauzeitung«, X. Jahrgang, 1876, S. 324.

[3]) »Deutsche Bauzeitung« 1887, S. 537.

[4]) Für die Verwendung von Metall zum Fassadenschmuck bietet ein ferneres Beispiel die Kirche zu Gadebusch (Mecklenburg-Schwerin), wo die Speichen des Radfensters am Turme aus Bronze hergestellt sind.

In dieser Zeitschrift ist die Frage der Aufsenbemalung der Kirchen mehrfach und trefflich beleuchtet worden. Zuerst durch v. Fisenne, der unter Voranschickung eines instruktiven historischen Rückblickes an einer Reihe von Bauwerken aus der Moselgegend den ehemaligen farbigen Fassadenschmuck nachwies.[5]) Es folgte Meckel, der die Fisenneschen Ausführungen durch den Hinweis auf eine Anzahl Aufsenmalereien aus der Gegend des Mittelrheins und des Maingaues bedeutsam förderte.[6]) Und dann führte Beissel den überraschenden Nachweis, dafs nicht nur der Turm der Kapelle im Klostergarten von Laach, sondern auch die Klosterkirche selbst im Äufseren bemalt gewesen und das System der Bemalung in den Hauptpartien zudem noch jetzt deutlich erkennbar sei.[7])

Es ist nur ein geringer Beitrag, den ich hier zur Bemalungsfrage der Kirchenfassaden biete; aber auf diesem von der Forschung eben erst gestreiften[8]) Gebiete, wo Wind und Wetter, Zeit und Menschenhand mit dem, was ehedem vorhanden war, gründlich aufgeräumt haben, sind auch kleinere Funde von Bedeutung.

Die Baugeschichte des Domes von Chur ist noch nicht vollständig aufgehellt. Obgleich glaubwürdiger Überlieferung nach die Kirche ihren Ursprung bis in das VIII. Jahrh. hinaufführt,[9]) geht die allgemeine Ansicht doch dahin, dafs der jetzt bestehende Bau zwar in langsamem Fortgange entstanden, aber in einem Zuge gebaut sei. Die erste Kunde von demselben meldet, so sagt Rahn, „dafs 1178 der Chor geweiht worden sei. Es folgte dann im Jahre 1208 die Konsekration des Kreuz-

[5]) III. Jahrgang 1890, Sp. 65 ff. und 73 ff.

[6]) IV. Jahrgang 1891, Sp. 187 ff. Nach den von Marchand jüngst gemachten Feststellungen gehört hierher auch die Kirche von Oberbreisig. Vergl. vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift, Sp. 329.

[7]) IV. Jahrgang, 1891, Sp. 255 ff.

[8]) Es sei z. B. darauf hingewiesen, dafs das hochbedeutsame, monumentale Werk von Dehio-Bezold über die kirchliche Baukunst des Abendlandes diesen polychromen Schmuck der Fassaden ganz unberücksichtigt läfst.

[9]) Vergl. Effmann »Die St. Luciuskirche zu Chur«, Jahrg. VIII (1895) dieser Zeitschr., Sp. 348.

altares vor dem Eingange zur Gruft, worauf endlich, fast ein Jahrhundert nach dem Beginne, im Jahre 1282, die Weihe des Ganzen stattfand. Im allgemeinen ist trotz dieser langen und wahrscheinlich oft unterbrochenen Bautätigkeit der Stil der einzelnen Bauteile ein sehr übereinstimmender, nur der Grundrifs zeigt, dafs nach Vollendung des Chores eine erhebliche Veränderung des Bauplanes stattgefunden hatte. Man gab die bisherige Längenachse auf, sei es, weil der südlich steil abfallende Fels eine Fortsetzung in derselben nicht mehr gestattete, oder dafs die Rücksicht auf andere inzwischen errichtete Gebäude dazu veranlafste".[10]) Die Frage nach in gleicher Breite mit dem Mittelschiffe das Chorquadrat an, dem sich dann ostwärts das gerade geschlossene, erheblich schmälere Chorhaupt anfügt. Die Gewölbe dieser beiden Teile stimmen in ihren Gurten, Rippen und den tragenden Wandvorlagen mit denen des Langhauses so vollständig überein, dafs über ihre Plan- und Zeiteinheitlichkeit eine Meinungsverschiedenheit nicht besteht. Ebensowenig kann nun aber ein Zweifel darüber obwalten, dafs das Gewölbe des Chorquadrates in einer Flachdecke eine Vorgängerin gehabt hat. Hier hat sich nämlich über dem Gewölbe noch der bis zur Höhe der ehemaligen Flachdecke emporreichende alte Wandputz erhalten. Die Höhen-



Dom.

Abb. 1. Ansicht von Chur.

der Entstehungszeit der hier zu besprechenden Malereien macht es erforderlich, die Momente kurz hervorzuheben, die darauf hinweisen, dafs der Bau, über den die Weihenachrichten von 1178 und 1208 berichten, mit der 1282 geweihten Kirche nicht identisch, diese vielmehr im wesentlichen eine Neuanlage ist.

Der Dom von Chur ist eine dreischiffige, in allen Teilen überwölbte Pfeilerbasilika, die aber eines Querschiffes entbehrt; an das Mittelschiff des dreischiffigen Langhauses setzt sich

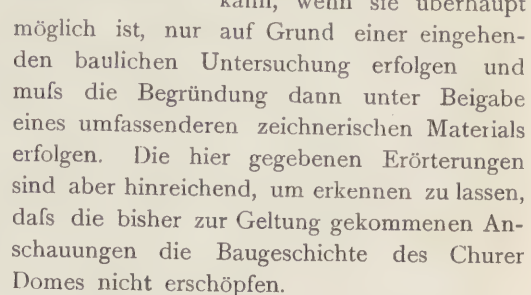
[10]) Rahn »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz«, Zürich (1876), S. 382. Die Hauptmafse der Kirche sind ebendort S. 159 (Note) verzeichnet. Aufnahmen derselben in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Band XI, Heft 7, „Beschreibung der Domkirche von Chur." — Im Jahre 1896 ist der Dom durch die preufsische Mefsbildanstalt aufgenommen worden.

lage derselben ist aufserdem an den Seiten durch einen 30 *cm* starken Absatz markiert, um den der nachträglich zugefügte, der Überhöhung des Gewölbescheitels über den Schildbögen entsprechende, 2,50 *m* hohe Maueraufbau gegen das untere alte Mauerwerk zurücktritt. Auch die der Flachdecke konform tiefer ansetzende Linie des alten Ostgiebels tritt wie im Innern, so im Äufsern noch klar in die Erscheinung. Eine weitere Bekräftigung und Vervollständigung erhalten diese Wahrnehmungen dann aber noch durch zwei Rundbogenöffnungen, die aber ihrer ganzen Gestaltung nach sich als ehemalige Fenster darstellen. Ihre Gesamtform, die beiderseitigen stark abgeschrägten Laibungen und endlich der nach dem Chorquadrate hin, also auf der Innenseite befindliche Glasfalz stellen

diesen Punkt durchaus sicher. Es handelt sich bei diesen Öffnungen also um Rundfenster, die in den Zwickeln, oberhalb des Chorbogens, unterhalb der Decke des Chorquadrats, aber oberhalb des Daches des Chorhauptes angebracht, dem Chorquadrate von Osten her direktes Licht zuführten. Es ist dies eine Anordnung, für die es, wenn sie auch nicht gerade allzu häufig angewendet ist, doch an Gegenstücken durchaus nicht fehlt. So seien als Beispiele hingewiesen auf die von Einhard erbaute Basilika zu Steinbach, auf die der romanischen Zeit angehörige, ebenfalls flachgedeckte Klosterkirche zu Merten a. d. Sieg, und als Gewölbebau mit gleicher Anordnung auf die im spätromanischen Stil erbaute Abteikirche zu Werden. Von dem Bestehen dieser Anordnung im Dome zu Chur ist im Inneren nichts mehr zu erkennen, indem das an Stelle der Flachdecke eingespannte Gewölbe in die untere Laibung der Fenster einschneidet. Auch von aufsen sind die Fenster jetzt vollständig dem Blick entzogen; zwar liegt die jetzige Gewölbedecke des Chorhauptes noch beträchtlich unterhalb der Fenster, die Aufsenmauern desselben haben aber, ebenso wie die des Mittelschiffes und Chorquadrates, eine so beträchtliche Erhöhung erfahren, dafs die Fenster, wie die unter Figur 1 gegebene Ansicht der Domkirche ergibt, nach aufsen hin ganz verdeckt sind. Vollständig klar stehen sie aber dem vor Augen, der sich auf den Dachboden des Chorhauptes begeben hat. Raum- und Lichtverhältnisse sind dort so ausreichend, dafs es möglich gewesen ist, von einem der beiden Fenster, dem der Nordseite, die photographische Aufnahme zu machen, die hier in Fig. 2 zur Wiedergabe gebracht ist. Die Schwierigkeit, auf den genannten Raum zu kommen, — man mufs über das Gewölbe hinweg durch eine der genannten Fensteröffnungen kriechen — macht es erklärlich, dafs diese Fenster für die Baugeschichte des Domes noch nicht verwertet worden sind. Und doch stellen sie es, in Verbindung mit den übrigen schon genannten Merkmalen, sicher, dafs dem Gewölbebau des XIII. Jahrh. ein flachgedeckter Bau des XII. Jahrh. vorhergegangen ist.



Abb. 2. Rundfenster mit äufserer Bemalung.

Der Umstand, dafs das Chor schon 1178, der vor dem Eingange zur Gruft stehende Kreuzaltar 1208, das Ganze aber erst 1282 geweiht worden ist, verliert damit alles auffällige. Wenn der Kreuzaltar 1208 geweiht werden konnte, so mufs damals, da dieser Altar im Langhause stand, die Kirche im wesentlichen vollendet gewesen sein, jedenfalls kann daran nicht noch bis 1282 weiter gebaut worden sein. Wenn nun trotzdem von einer 1282 erfolgten Weihe der ganzen Kirche berichtet wird, so kann es sich dabei nur um einen ganz neuen Bauvorgang handeln. Die Altarweihe um 1208 stellt den Abschlufs einer Bauperiode dar, aus der der Dom als eine flachgedeckte Anlage hervorgegangen ist. Weiterhin wurde der Bau dann einer durchgreifenden mit der Weihe von 1282 abschliefsenden Umgestaltung unterzogen, in der er zur Gewölbebasilika, wie sie jetzt dasteht, umgewandelt worden ist. Näher auf diesen Punkt einzugehen, ist aber hier nicht der Ort;[11]) eine weitergehende Klarstellung kann, wenn sie überhaupt  möglich ist, nur auf Grund einer eingehenden baulichen Untersuchung erfolgen und mufs die Begründung dann unter Beigabe eines umfassenderen zeichnerischen Materials erfolgen. Die hier gegebenen Erörterungen sind aber hinreichend, um erkennen zu lassen, dafs die bisher zur Geltung gekommenen Anschauungen die Baugeschichte des Churer Domes nicht erschöpfen.

Die Rundfenster, an welche diese Bemer-

[11]) Es mag erwähnt werden, dafs die Sargmauern des Mittelschiffes die gleiche, durch abweichende Mauertechnik sich kennzeichnende Erhöhung wie die Mauern des Chorquadrates zeigen, aber weder den Mauerabsatz, noch sonstige Merkmale aufweisen, welche auch hier auf das ehemalige Bestehen einer Flachdecke bezeugen. Man wird annehmen dürfen, dafs das Langhaus bei der Umgestaltung des XIII. Jahrh. eine Erneuerung erfahren hat, bei der vom alten Bau nur die Seitenschiffmauern benutzt worden sind.

kungen angeknüpft worden sind, sind durch den Aufbau der Chormauern zwar etwas verdeckt, sonst aber wohl erhalten. Sie haben eine Lichtöffnung von 0,65 *m* Weite, der Durchmesser der äufseren Laibungskanten, der innen und aufsen gleich grofs ist, mifst 1,65 *m*, die Mauerstärke endlich beträgt 1,14 *m*.

Neben der diesen Fenstern für die Baugeschichte des Domes zukommenden Bedeutung, beanspruchen dieselben ein besonderes Interesse wegen der hier erhalten gebliebenen Aufsenmalereien, mit denen die Kirche ehemals geschmückt war. Dem Umstande, dafs kein Anlafs vorlag, die in dem Dachraum verbauten Teile der Giebelmauer des Chorquadrates mit neuem Putze oder neuer Tünche zu überdecken, dieselben aber auch gegen die Witterungseinflüsse geschützt waren, ist es zu verdanken, dafs der alte Aufsenputz sich so wohl erhalten hat.

Und deutlich tritt auf diesem Putze die Bemalung hervor, mit der die Rundfenster des Giebels in ebenso wirkungsvoller wie einfacher Weise geschmückt waren. Dieselbe zeigt einen Wechsel von weifs und hellrot gefärbten Bogensteinen, die nach aufsen hin ein Ring mit einem Dreieckmuster von gleichem Farbenwechsel umsäumt. Die Musterung wird von leicht in den Putz eingetieften Linien umrandet. Die Ausführung ist eine ziemlich sorglose; so variieren die Köpfe der Bogensteine an der inneren Laibungskante in ihren Abmessungen zwischen 7 – 9 *cm*, an der äufseren zwischen 14—16 *cm*; die kleinen Bogensteine der Einfassung der Lichtöffnung passen in der Anordnung nicht zu den grofsen der Laibung, sie sind vielmehr ganz unabhängig von diesen gezeichnet und ebenso ist die den äufseren Abschlufs bildende Dreieckverzierung ohne Rücksicht auf die durch die Bogensteine gegebene Teilung disponiert. Alles dieses sind aber Unregelmäfsigkeiten, die, weit entfernt, sich störend bemerkbar zu machen, gerade durch den Wegfall der Schablone der Zeichnung Charakter geben.[12])

Die vorangeschickten baugeschichtlichen Erörterungen weisen den Weg zur Feststellung der Zeit, der die äufere Bemalung des Chores angehört. Es ist daraus hervorgegangen, dafs die Fenster durch den 1282 geweihten Bau in Wegfall gekommen sind, dieselben also einer früheren Periode angehören. Da die Malereien sich ganz der Zeit anpassen, die durch die Weihenachrichten von 1178 und 1208 festgelegt worden ist, so wird man nicht fehl gehen, wenn man dieselben als ein Erzeugnis der Zeit betrachtet, die die flachgedeckte Kirche schuf, sie also der Zeit um 1200 zuweisen dürfen.

Während v. Fisenne im Hinblick auf den Kostenpunkt der Wiederaufnahme der Aufsenbemalung bei Kirchenbauten pessimistisch gegenübersteht und sich damit bescheidet, dafs die erhaltenen Malereien beschrieben und einer Restauration unterzogen werden, redet Meckel der Rückkehr zum alten Farbenschmuck kräftig das Wort. So sehr man ihm darin beistimmen kann, das nächste Mittel, um zu diesem Ziele zu gelangen, wird aber doch wohl darin bestehen müssen, das, was noch erhalten geblieben ist — es ist ja, da es sich um Schöpfungen handelt, die der Zerstörung in schlimmster Weise ausgesetzt waren, unendlich viel weniger als der uns überkommene Bestand an Innenmalereien — wieder herzustellen und diese Werke dann selbst ihre Werbekraft erweisen zu lassen: verba docent, exempla trahunt. Und da mag dann an den Abt und den Konvent von Laach die Bitte gestellt sein, die ihnen anvertrauten Bauten im alten Farbenschmuck neu wieder erstehen zu lassen und damit ein Beispiel zu geben, das nicht ohne Nachwirkung bleiben kann. Und selten günstig liegen hier die Verhältnisse. Ein weltbekannter Bau, der, wie Beissel festgestellt, an Farbenresten noch aufweist, was zu einer Wiederherstellung erforderlich ist; über diesen Bau gebietet ein Orden, dem die Pflege der Kunst von jeher eine Herzenssache gewesen ist; und dieses Kloster besitzt in dem früheren westfälischen Kirchenbaumeister Wilhelm Rincklake, jetzt Pater Ludgerus, eine gute Kraft zur Lösung dieser Aufgabe. Aber nicht nur die Wiederherstellung dessen, was an alten Aufsenmalereien noch erhalten ist, tut not, nicht minder notwendig ist ihre Veröffentlichung. Mögen auch hierin die Benediktiner von Laach vorangehen!

Bonn-Kessenich. W. Effmann.

[12]) Nach Mitteilung von Professor Zemp, Freiburg (Schw.), befindet sich eine ähnliche Malerei an der Kirche des Klosters zu Münster in Graubünden.

Liturgische Saugröhrchen im alten Lederfutteral.

(Mit Abbildung.)



Im Schatz des Erfurter Domes haben sich zwei der heute selten gewordenen liturgischen Saugröhrchen aus dem Anf. des XV. Jahrh. erhalten, doppelt interessant, weil das dazu gehörige, gleichzeitige Futteral auch noch verhanden ist. Das merkwürdige, bisher noch nicht veröffentlichte Stück verdient gewifs die Publikation.

Bekanntlich wurden die Röhrchen (fistula, calamus etc.) vornehmlich beim Laienkelch verwendet, um ein etwaiges Verschütten und Abtropfen oder sonstige Inkonvenienzen zu verhindern. Wie man seit der frühromanischen Zeit bestrebt war, die Kelche ihrer Bedeutung entsprechend aus edlem Metall herzustellen, so auch die dazu gehörigen Saugröhrchen. So erklärt sich, dafs die beiden Erfurter Fistulae aus Silber sehr sauber und zierlich gearbeitet sind. Ihre Länge beträgt 18 *cm.* Beide haben ein seitlich angesetztes, annähernd kreisrundes Plättchen mit vorspringendem Randleistchen als Handhabe oder Griff. Darüber hat eins der Röhrchen einen sorgsam gearbeiteten kleinen Teller zum Auffangen etwa herabfliefsender Tropfen.

Aufgehoben werden diese Fistulae in einem Lederfutteral mit etwa ovalem Durchschnitt. Im Innern ist durch einen hölzernen Steg eine Zweiteilung für die Röhrchen hergestellt. Die gesamte Länge des Futterals bei fest anschliefsendem Deckel beträgt $20^1/_2$ *cm,* der Querdurchmesser an der durch die Henkel und den Trichter bewirkten Erweiterung $6^1/_2$ *cm.* Der ebenso einfache wie zweckentsprechende Verschlufs des Futterals geschieht durch eine am unteren Teil befestigte Darmsaite, die am Deckel beiderseits durch je zwei in das Leder eingestochene, vorspringende Ösen gezogen, über dem Deckel einen bequemen Henkel bietet.

Seinen Wert erhält das Futteral durch die geschmackvolle und korrekte Lederarbeit. In das heute stark nachgedunkelte, fast schwarzbraune Leder sind die schmückenden Ornamente eingeschnitten, so dafs sie plastisch oder reliefartig sich vom Untergrund abheben. Dieser ist durch Einpunzen gerauht, wodurch auch koloristisch ein Gegensatz zwischen glatten und stumpfen Flächen entsteht.

Das zierliche Meisterstück ist kennzeichnend für das sichere und einheitliche Stilgefühl der hohen Gotik, die jedem liturgischen Gebrauchsgegenstand ornamental gerecht zu werden wufste. Die untere Hälfte des Futterals ist geschmückt durch eine graziös geschwungene Ranke, besetzt mit je drei gröfseren und kleineren stilisierten Blättern, in denen wir, mit Rücksicht auf den Zweck des Futterals, wohl Weinblätter erkennen dürfen. Die wulstartige Ausbauchung zeigt auf der einen Seite ein Rankenornament, dem, der unteren Hälfte des Futterals entsprechend, auf der andern nebeneinandergereihte Dreiecke die noch heute übliche Kerbschnittmanier verraten. Je eine zierliche, wie ein Fragezeichen geschwungene Ranke mit zwei Blättern schliefst die Dekoration des Deckels, nachdem er sich verjüngt hat, ab.

Weimar. Dr. Otto Buchner †.

[Der verehrte Verfasser, seit kurzem unserer Zeitschrift ein hochgeschätzter Mitarbeiter, ist am 18. August zu Erfurt, wo er an der kunsthistorischen Ausstellung mitwirkte, einem typhösen Fieber erlegen, im Alter von nur 34 Jahren, viel zu früh entrissen der archäologischen Wissenschaft, namentlich des Mittelalters, als deren kenntnisreichen und begeisterten, die höchsten Hoffnungen weckenden Vertreter er sich bereits bewährt hatte. R. I. P.!] D. H.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XVI. (Mit 3 Abbildungen.)

32. Chormantelstickerei mit dem Totentanz im Dom zu Osnabrück (Kat. Nr. 581).

Von einem Pluviale des XVI. Jahrh. bewahrt der Dom zu Osnabrück noch die Sticke-



reien: Kappa und Stäbe, merkwürdig durch ihre technische Ausführung, noch merkwürdiger durch ihre Darstellungen, die dem dieser Zeit sonst geläufigen, den kirchlichen Paramenten aber fremdartigen Gebiete des Totentanzes entnommen sind. Die Lasurtechnik, in der die letzteren auf roter Sammetunterlage ausgeführt sind, hat, wenigstens auf der Kappa, derart gelitten, dafs die Einzelheiten nicht mehr mit Sicherheit zu erkennen sind; die ornamentalen Partien hingegen, in dem äufserst soliden Sprengverfahren gestickt, haben sich bewährt

gegenüber den schweren Angriffen, die sie auszuhalten hatten.

Die Kappa, 41,5 *cm* breit, ist an einer Rankenborte befestigt, an der die Stäbe herunterhängen. Ganz im Sinne ihrer, bereits der zweiten Renaissanceperiode angehörigen Ornamentik sind die beiden dekorativen Baldachine gehalten, von welchen die durch das Mittelkreuz geteilte Szene bekrönt ist. Auf der einen Seite stürmen drei Todesgestalten als Skelette mit faltig herabhangenden Tüchern, mit dem Stundenglas, der gezückten Lanze, der erhobenen Sense in der Hand auf die drei von der anderen Seite zur Falkenjagd heranreitenden, aufs reichste kostümierten Weltmänner, von denen der erste entsetzt hinweist auf die plötzlich drohende Gefahr, sich zurückwendend zu seinen Genossen. Aus Silberfäden mit Überfangstich sind die Skelette gebildet, durch Plattstich die Draperien, wie die Karnationsteile bei den Rittern, deren Gewänder zumeist durch Gold- und Silberlasuren gewonnen sind. Aus Silberfäden sind auch die aufzüngelnden, blau konturierten Flammen gebildet, die zwischengestreut den Grund beleben.



Die beiden Stäbe, 24 *cm* breit, besser erhalten, sind hinsichtlich der Ornamentik wie der figürlichen Darstellungen gerade so behandelt, also auf rotem Sammetgrund mit Leinenunterlage, die Baldachine in Sprengtechnik, der Tod in Silberfäden mit gelblichem Überfang, schwarzen Augen und Mund, weifslichen Tuchzipfeln, die Vertreter der einzelnen höheren Stände zumeist in Gold- und Silberlasuren, sowie in Plattstickerei für die Karnationen, Futterumschläge u. s. w., in übergelegten Seidenfäden der abwechselnd in Gelb, Blau, Grün quadrierte Fliesengrund. Auf dem einen Stab sind die kirchlichen, auf dem anderen die weltlichen Würdenträger versinnbildet und zwar:

a) der Papst mit Tiara und Stab, der Tod, der ihn mit fortzieht, die Sense über der Schulter; b) der Kardinal mit Hut und dreibalkigem Kreuz, nach dem der Tod greift; c) der mit Mitra und Krummstab gerüstete Bischof, den der Tod mit beiden Händen fafst; d) der mit Bügelkrone und Reichsapfel geschmückte Kaiser, den der Tod mit beiden Händen packt; e) der mit Krone und Zepter paradierende Herzog, den der Tod mit der Sense in der Hand fortreist, endlich f) der Edelmann in Mantel und Barett, vom Tode entführt, der den Sarg auf der Schulter trägt.

In den letzten Jahrzehnten des XVI. Jahrh. dürften diese überaus merkwürdigen Stickereien in Westfalen ausgeführt sein, wohin Bewegung und Ausdruck die vorzüglich entworfene und ausgeführte Zeichnung verweisen.

Schnütgen.

Silbervergoldetes romanisches Leuchterchen im Privatbesitz zu Köln.

(Mit Abbildung.)

Die Altar- und Devotionsleuchter der romanischen Epoche, die sich in verhältnismäfsig grofser Anzahl erhalten haben, zeichnen sich vielfach durch phantastische Gestaltung und grofsen Reichtum aus. Die meisten sind in Bronze gegossen und durch animalische Bildungen belebt, nur wenige aus Silber gebildet. Als eines der zierlichsten letzterer Art darf das hier abgebildete angesprochen werden, welches (mit dem rotkupfernen Dorn) 17 *cm* hoch, kurz vor der Mitte des XIII. Jahrh. am Niederrhein entstanden sein dürfte. Drei flache Tatzen mit eingraviertem Zickzack-Dessin leiten durch eine vorzüglich modellierte Löwenmaske zu dem prismatichen Untersatz über, welcher aus drei filigranierten, steinverzierten Trapezen gebildet ist. Schmiegenartig ansteigend sind sie auf den Ecken durch eine Rinne geschieden, und ein dreiseitiges Plättchen bildet den Abschlufs, zugleich die Basis für die runde Büchse, die als Schaft aufsteigt, durch zwei Kristallknäufchen in Gestalt flacher Kügelchen unterbrochen. Diese drei Schaftbüchsen, die im Inneren noch durch ein, unten angekeiltes, Kupferröhrchen, also in der ursprünglichen Art, miteinander verbunden, sind mit einer kräftig wirkenden, weil stark gekörnten Diamantmusterung versehen, die zugleich wegen der Mannigfaltigkeit des Effektes — spiralförmig und Zickzack — von grofsem Wert ist. Der kleine flache Tropfteller mit seinem eingetriebenen Linienornament bildet einen vorzüglichen Abschlufs. — Das Leuchterchen ist vortrefflich erhalten bis auf den Filigranschmuck, der in gekörnten Schneckenwindungen besteht mit sporadisch aufgelöteten Kügelchen, wie sie zu den in der spätromanischen Periode besonders beliebten Verzierungsmitteln zählen, mit Einschlufs der Cabochons, um welche sich die Ranken gruppieren. Leider ist dieser Steinschmuck, der dem Fufse Farbe und Leben verlieh, abhanden gekommen: die gröfseren ovalen Bergkristalle und die bunten runden Steinchen. — Der einfache klare Aufbau, der feine Dekor und die zierliche Form verleihen dem kleinen nur 115 Gramm wiegenden Gegenstande einen ungemeinen Reiz, wie er für ein ähnliches Gebrauchsobjekt von keiner Kunstperiode übertroffen wird. Wäre er nicht aus Silber gebildet, so würde er vielleicht auch mit Email geschmückt sein, obgleich dieser um seine Entstehungszeit bereits den Höhepunkt überschritten hatte, auch für kleine Stellen nicht recht zur Verwennung kam. Für ein Hausaltärchen, wenigstens für die Privatdevotion bestimmt, würde er auch die Übertragung in eine gröfsere Form ertragen, die ihn für den Altargebrauch verwendbar machen würde, also für einen vielfach begehrten, der Berücksichtigung noch sehr bedürftigen Zweck.

Schnütgen.

Nachrichten.

Kunstfahrt der Utrechter St. Bernulphus-Gilde im Jahre 1900 nach Löwen, Villers, Brüssel.

II.

Im grofsen Speisesaal des »Hotel des Ruines«, der alten klösterlichen Korn- und Ölmühle, geräumig placiert, reichlich und freundlich bedient, fanden sich die Reise- und Gildebrüder wieder ganz zu Hause. Die hohe Decke mit ihren kolossalen Unterzügen und kräftigem Gebälk verbreitete einen feinen Duft von Eichenholz, ganz übereinstimmend mit ihrem der mittelalterlichen Kunst zugewandten Studium; dieses Zimmer- und Schreinerholz ersten Ranges, in unserer Zeit so teuer und selten, hier so verschwenderisch angewandt, versetzt den Geist von selber in frühere Jahrhunderte und Zustände. Unser erster Sekretär, der Vorbereiter der Reise, Mgr. A. Jansen, hatte sich den Fall gut überlegt und gab uns schon hier im voraus die nötigen historischen und örtlichen Fingerzeige; er wufste, einmal eingeführt in diesen Zauberort, würde keiner mehr ruhig und andächtig der nüchternen Geschichte sein Ohr leihen. Da drinnen noch einige kurze Erklärungen zur Orientierung, zum Überblick des Ganzen, bereitwillige Antwort auf einige nähere Fragen — aber dann keine Pläne mehr, keine Grundrisse und Durchschnitte; wir dürfen uns ganz hingeben dem ersten, mächtigen, unbeschreiblichen Eindruck. Noch vor hundert Jahren erhob sich hier eine der imposantesten Abteien mit allem Zubehör, eine in sich abgerundete und abgeschlossene, fast vollkommene kleine Welt. Die eigennützige Menschenhand hat sie nicht ganz abtragen, nicht ganz vernichten können; sie hat die Mönche vertrieben, und dadurch den Chorgesang verstummen machen, die nützlichen Hand- und Kunstbetriebe gestört, dem ausgebreiteten Haushalt, dem sorgsamen Garten- und Ackerbau Einhalt getan; die Dächer sind abgebrochen, die Fenster zerstört, Gewölbe und Pfeiler zum Teil eingestürzt — aber die Poesie hat ihren Einzug in diese verlassenen Mauern jubelnd gehalten; mit Sonnenglanz und Mondesflimmer, mit Blumen und Gesträuch und schattenreichen Baumwipfeln; sie hat ihre Werke in Übereinstimmung mit dem verfallenen Menschenwerk wunderbar malerisch arrangiert; sie winkt und lacht uns zu, die Schöne, und ladet uns ein, über eine grofse Vergangenheit zu sinnen, von den Strapazen einer rastlosen Gegenwart uns zu erholen und einer besseren Zukunft zu gedenken. Wollte einer für etliche Wochen sich in diese wunderbare Stille zurückziehen, um sich seinen Phantasien zu überlassen oder die Einrichtung einer grandiosen Abtei zu studieren, so würden wir ihm raten, als wissenschaftliche und poetische Lektüre mitzunehmen Montalemberts herrliches Werk: »Les Moines de l'Occident« und Webers Klosterepos das herrliche »Dreizehnlinden«.

Wie oft sagt man und hört man sagen: diese schlauen Mönche! Welche herrlichen Plätzchen wufsten sie auszuwählen; wie verstanden es diese frommen Männer, indem sie das Himmlische anstrebten, auch das irdische Leben höchst erträglich sich einzurichten, alle Reize der Natur, alle Gaben eines fruchtbaren Bodens behaglich zu geniefsen. Aber diese lachenden Täler und Hügel, die uns jetzt entzücken, waren ursprünglich Orte voller Schrecken. Den ersten Pionieren der Zivilisation sank das Herz in die Schuhe oder die Sandalen, wenn sie zur Urbarmachung solcher Wüsten sich anschickten. Das strenge Gebot eines heiligen Klostervaters, zuweilen ein Zuruf, ein Trosteswort von oben waren erforderlich, um sie aus ihrer Rat- und Mutlosigkeit aufzurichten. Nur stückweise wurden Äcker und Wiesen erobert, erst nach langer Zeit machten Baracken und Scheunen Platz für endgültige monumentale Gebäude; die anhaltende, geduldige, nach keinem sofortigen Profit haschende, aber einer gesicherten Zukunft zustrebende Mönchsarbeit vermochte selbst der Natur abzugewinnen, was der modernen Schaffenshast unerreichbar bleibt: der Weinbau begleitete die Klosterbrüder bis weit hinauf in unsere nördlichen Gegenden; die Gewächse von Villers durften sich gewifs guter Qualität rühmen, da wir sie als fürstliche Tischweine erwähnt finden Auf Sankt Bernards Befehl machten sich im Jahre 1146 zwölf Mönche und fünf Brüder von Clairvaux auf den Weg, Laurentius ist ihr Führer. Sie kommen in die Nähe von Nivelles und lassen sich dort an einem wüsten Ort nieder; gar zu wüst. Auf ihre Klagen mufs Sankt Bernard selber herüberkommen, um sie zu ermutigen. Nein, der gewählte Platz scheint auch ihm nicht geeignet; er führt seine Kinder in ein benachbartes Tal, in dessen Grund ein Flüfschen strömt. Dort pflanzt er das Kreuz als Mittelpunkt für Gebet und Arbeit. Sehr einladend scheint es auch dort nicht ausgesehen zu haben, denn er ruft aus: An diesem fürchterlichen Ort werden viele ihr Heil finden! In hoc loco horroris plures salvabuntur! Als die wilde Natur ein wenig gezähmt, der Thyle ihr Lauf zwischen festen Dämmen angewiesen war, konnte mit der vorläufigen Einrichtung von Kloster und Kirche begonnen werden, wozu die gefällten mächtigen Eichen Holz in Überflufs lieferten. Schon gleich aber wurde ein grofsartiger Plan entworfen, wonach, die provisorischen Zelte ersetzend, ein Bau erstehen sollte, geeignet, viele Jahrhunderte zu überdauern. Der achte Abt von Villers, Karl Graf von Seyne, macht 1197 den Anfang mit der Einrichtung zweier Schlafsäle für Mönche und Brüder. Der Reichtum wächst, die Abtei erwirbt Weinberge am Rhein und die Fischerei bei Dortrecht. Konrad, Karls Neffe folgt ihm; er war Abt von Villers, Clairvaux und Citeaux, wird Bischof von Porto, das Licht des ganzen Ordens, ein Licht der Kirche. Als päpstlicher Legat beteiligt er sich am Krieg gegen die Albigenser, aber auf seinem Sterbebett ruft er aus: Warum hab' ich nicht allzeit in Villers gelebt, unter den Klosterschülern, mit den Kirchenbrüdern die Gefäfse spülend. Der zehnte Abt, Walter von Utrecht, scheint sich hauptsächlich den geistlichen Übungen gewidmet zu haben. Der folgende, der elfte Abt, Wilhelm von Brüssel, ist wieder ein Mann der schaffenden Tat; er gründet Klöster, wird Abt von Clairvaux,

als solcher vom Papst Gregor IX. nach Italien abgesandt, und von Kaiser Friedrich mit anderen Äbten und Prälaten in Haft gehalten. Gleich Konrad erfährt er, dafs da draufsen nicht alles Gold ist, was glänzt. Il meurt brisé par le chagrin. Mit Arnold von Löwen, 1240, geht Villers schönste Periode zu Ende. Herzog Heinrich zeigte sich ihm besonders geneigt, nannte ihn: son très cher père — und liefs zum Zeichen dieser Freundschaft ein Individuum hängen, das seinen Zelter gestohlen hatte. Der Herzog erhielt jährlich vom Kloster ein Kleid zum Geschenk, welches er anlegte, wenn er sich von Gefahren bedroht wähnte. Es stellt sich Krebsgang ein. Arnold von Gestelle nimmt 1271 erst nach zweimaliger Wahl die Abtswürde an. Sein Widerstand erklärt sich aus seinem frommen und einfachen Sinn. Die Brüder finden keinen Reiz mehr in der Einsamkeit. Sie machen Ausflüge unter dem Vorwand, dafs sie die Höfe beaufsichtigen müssen. Nur Laien, höchstens Laienbrüder haben sich mit der Landwirtschaft zu befassen. So entscheidet der neue Abt. Er stellt die Ordnung wieder her und vollendet die Kirche. Jakob von Somal, erschreckt durch den Rückgang auf intellektuellem Gebiet, bestrebt sich, neuen Eifer für das Studium zu erwecken; die scriptoria oder Zellen für die Abschreiber legen Zeugnis ab für seine Bemühungen. Dieser Abt vergafs niemals, dafs er einst einfacher Mönch gewesen; er schlief mit den Brüdern im gemeinsamen Schlafsaal, gesellte sich zu ihnen beim Morgengebet und im Refektorium. Minder vorteilhaft für das Kloster erwies sich seine Gewohnheit, in der Umgegend, besonders in Nivelles, zu predigen. Wohl entflammt er die Herzen der Gläubigen fürs himmlische Vaterland, aber seine Sorge wird innerhalb der Klostermauern schmerzlich vermifst, ein allgemeines Unbehagen macht sich bemerkbar. Jakob entäufsert sich seiner Funktionen und zieht sich nach Clairvaux zurück, Zwietracht teilt die Brüder. — Heinrich von Melsbrock wird von der einen Partei erkoren, die andere wählt Robert de Bloquery. Der letztere erringt den Sieg und führt ein strenges Regiment. Man schreibt ihm den Neubau des Klosterganges vor dem Refektorium zu, 1287. Der zweiundzwanzigste Abt, Nikolaus von Gest, ein Vetter des Herzogs Jan II. von Brabant, vertauscht Grand-pré mit Villers. Er baut in Brüssel: Un pied à terre pour les abbés de Villers. Was würde Sankt Bernard zu dieser Einrichtung gesagt haben? Aber wer bekümmerte sich noch um die Grundregel des berühmten Urabtes? Raduard von Mechelen kehrt bald zurück nach St. Bernard, woher er gekommen, wie sein Vorgänger sich nach Clairvaux zurückgezogen hatte. Jacques de Plancenet wird 1310 mit der Abtswürde bekleidet, verzichtet darauf aber schon 1315.

Woher diese Unruhen, diese Entmutigung? Wir lassen die Erklärung folgen: Die weltliche Macht fängt an, die Klöster zu bekämpfen, ihnen bedeutende Lasten auflegend und den Erwerb von Grundbesitz beschränkend. Die Fürsten forderten immer höhere Subsidien von ihren Vasallen, und als diese sowohl wie die Bürgerschaften reklamierten und protestierten, wurde von den Klöstern ein Teil jener Kontributionen erhoben. Villers wollte sich dieser, als unrechtmäfsig angesehenen Forderung nicht fügen. Die Mönche verliefsen lieber ihre Zellen, und jeder nahm mit, was er transportieren konnte. Die Gemeinschaft teilte sich und fand Unterkunft in verschiedenen der Abtei gehörenden Häusern.

Jacques de Plancenet hatte sich vor diesem Gewittersturm zurückgezogen, indessen noch Zeit gefunden, das Laienbrüderquartier zu vergröfsern und zwei scriptoria zu errichten. Der fünfundzwanzigste Abt, Jan von Malré, vereinigt allmählich die Brüder wieder in Villers; eine schreckliche Hungersnot, eine fürchterliche Pest treibt sie wieder auseinander.

Die Abtei gerät in Schulden, mehrere Äbte, sich aufser stande sehend, die Ordnung wieder herzustellen, legen nach kurzer Zeit ihr Amt nieder. Durch ein Privilegium, welches Dirk von Brigade vom Herzog Jan III. erhält, wird die Sache nicht besser. Die Gläubiger sollen kein Recht mehr haben, die Mönche in Haft zu halten oder ihre Güter in Beschlag zu nehmen. Dann nur immer lustig drauf los gelebt! Jan von Brüssel, der neunundzwanzigste Abt, verteilt ohne Scheu Bücher, Äcker und Wälder unter den Brüdern. Die folgenden Äbte stellen die Ordnung wieder her. Unter ihnen tut sich ein alter zuchtliebender Militär hervor, Albérie de Genappe. Unter Martin de Uny kehren Wohlfahrt und Überflufs zurück. Er regiert von 1358 bis 1385, verstand aber nicht Mafs zu halten, und erlaubte sich am Hofe Herzogs Wenzeslaus tolle Ausgaben. Die Mönche sind nicht mit ihm einverstanden, und da ihre Vorstellungen unbeachtet bleiben, stecken sie ihren verschwenderischen Obern ins Gefängnis. Nach seiner Befreiung stirbt er in Elend und Wahnsinn. Die Kirche wird 1433 prächtig ausgeschmückt auf Geheifs Gerhards von Löwen. Denis von Zevendonck verläfst 1524 Lierre, wo er Dechant des Kapitels von Sankt Gomarus war, und kommt nach Villers. Als Novize angenommen, legt er noch am selben Tag die Gelübde ab und wird am folgenden zum Abt geweiht. Der neue Abt rühmt sich der Freundschaft Karls V., welcher 4000 Livres von ihm leiht. Frans Vleyshouvers von Brüssel begünstigt 1568 die Opposition gegen den König von Spanien, was zur Folge hat, dafs die Altäre der Abteikirche umgestürzt, ihre Grabmäler entweiht, ihre kostbaren Reliquien zerstreut werden.

Robert Henrion — 1587 — bringt durch gute Verwaltung den Wohlstand zurück, die Kirche wird wiederhergestellt, neue Gebäude erstehen. Von Dom Henrion wird erzählt, dafs er 1620 in den Flammen umkam, was als Strafe des Himmels angesehen wurde; einst hatte der Abt das Urteil zu fällen über der Zauberei und sonstiger Hexenkünste angeklagte Ordensangehörige; sie wurden, ohne Schuld bekannt zu haben, auf offenem Markt verbrannt; sie hatten den Abt vor Gottes Richterstuhl geladen. Jacques Hache baut 1716 das neue Palais, das Fremdenquartier und die prachtvolle Bibliothek. Es folgen noch Zänkereien mit Josef II. und dann erscheinen die Herren Franzosen, derem Treiben eine „guerre de partisans“ nicht Einhalt zu gebieten vermag. Nach dem Gesetze vom 15. Fructidor wurden Orden, Kongregationen, Abteien u. s. w. aufgehoben. Villers wird am

13. Dezember 1796 verlassen und am 25. Juli 1797 zum Verkauf ausgeboten.

Das sind so einige Griffe aus der Jahrhunderte umfassenden Klosterchronik, welche denselben Fehler aufweist, wie alle Geschichte. Grofse Ereignisse, Unruhen, Mifsgeschicke, Verbrechen werden ausführlich gebucht, die dazwischenliegenden Zeiten ruhigen und fruchtbaren Schaffens bleiben unvermeldet. Wir nehmen jetzt die Chronik der Ruinen zur Hand.

In dem Kaufakte wird allein aufgezählt, was direkten Nutzwert hat: Mühle, Wohnungen, Ställe, Scheunen, Obst- und Gemüsegärten. Die grofse Kirche, der Klosterdom, wird mit absolutem Stillschweigen übergangen. In drei Teilen wurde die Abtei verkauft; bald aber gelang es Herrn Laterrade, den ganzen Besitz in seiner Hand zu vereinigen. Er residierte im Palast der Äbte und begann, das beste und wertvollste Material zu verkaufen. Auf Anstiften eines Exmönchs vertrieben ihn 1814 die Bauern; diese Braven aber setzten nun das Geschäft für eigene Rechnung fort; Laterrade konnte den kritischen Moment jener Bauernvisite nicht vergessen, und übertrug sein Eigentum 1820 Herrn Charles Lambert. Selbstverständlich übernahm dieser das Abtragungsgeschäft. Villers wurde ein Steinbruch für die Umgegend, ein Magazin von Baumaterialien. Aber ein Ritter trat auf; die verlassene Witwe, die unterdrückte Waise, die gekränkte Schöne, fand einen Verteidiger auf Leben und Tod in Herrn Licot. Er erwarb sich den Ehrennamen: l'homme des ruines de Villers Alle Zeit, die er während zwanzig Jahre erübrigen konnte, widmete er Villers. Er studierte, fouillierte, zeichnete Grundrisse auf, verfertigte Skizzen und Photographien. Wenn es sich eben einrichten liefs, kam er mit seinen Schülern von Brüssel herüber, sie unterrichtend, mit ihrer Hülfe, setzte er seine Studien und Arbeiten fort. Wer aber verstand in jener Zeit eine derartige Leidenschaft? dahinter mufste etwas Geheimnisvolles stecken, vielleicht ein verborgener Schatz. Sollte jener Licot mit seiner Mannschaft, wühlend, messend, zeichnend, einem Reichtum auf der Spur sein, der ihm am allerwenigsten zukam? Also flüsterte man: Die Pfennigfuchser fühlten sich beunruhigt, der Intendant untersagte schnauzenden Tones dem eifrigen Architekten jeglichen Aufenthalt innerhalb der Ringmauern. Aber der ächte Liebhaber, der wahre Ritter liefs sich nicht abschrecken. Er erwartete die rauhe Jahreszeit, hielt sich bis zur Nacht im Hotel verborgen, und mit wenigen vertrauten Arbeitern setzte er bei Fackelschein das begonnene Werk fort.

Doch auch dieses konnte nicht unentdeckt bleiben, mufste sogar noch mehr Sensation erregen. Eines schönen Tages sah Herr Licot den Polizeikommissar erscheinen, zur Vornahme einer strengen Untersuchung; die Anklage lautete auf Diebstahl, in der Abtei begangen. Mit der gröfsten Zuvorkommenheit zeigte der Verbrecher alles, was er ausgeführt: Abbildungen, Aufnahmen, Abgüsse von Ornamenten und Profilen. — Die Ruinen wurden inzwischen mehr und mehr von Fremden in Augenschein genommen, namentlich als die Linie Löwen-Charleroi über Villers geführt und dort ein Bahnhof eingerichtet wurde. Der Verfall aber nahm immer zu, Gewölbe und Mauern stürzten ein, kolossale Schutthaufen entstanden; die Besucher liefsen ihrer Zerstörungswut den Zügel schiefsen, Wind und Wetter, Frost und Hitze taten das Ihrige.

Endlich nahm die Regierung sich der Sache an, expropriierte die ganze Abtei und trug Herrn Licot, dem treuen Liebhaber von Villers, auf: nicht die Restauration der Baulichkeiten, sondern die Wegräumung des Schuttes, die nötigsten Arbeiten und Fürsorgen zur Stütze und Befestigung des noch Vorhandenen.

Müssen wir schon die Hoffnung auf Erneuerung der alten Herrlichkeit aufgeben, so fühlen wir uns doch beruhigt in der Gewifsheit, dafs die hehren Spuren einer grofsen Vergangenheit nicht ferner ruchlos verwischt werden können, dafs Geschichte, Natur und Poesie ihrer Rechte nicht verlustig gehen werden, dem Eigennutz, der Zerstörungs- und Parteiwut preisgegeben. Ehre und Dank dafür, Herrn Licot, l'homme des ruines de Villers!

Einrichtung der Abtei. Die Kirche, 92 *m* lang, 26 *m* breit; das Querschiff, 42 *m* lang und 26 *m* breit. An der Südseite ein Kreuzgang, östlich und westlich umgeben von den Schlafsälen der Mönche und Laienbrüder. Vorschriftsmäfsiger Anschlufs des Dormitoriums der Mönche an das Querschiff und Verbindung zwischen beiden. Unter diesem Saal Kapitelsaal und Parloir des moines. An der Südseite des Kreuzgangs Calefaktorium, Refektorium und Küche. Dieses der Kern der eigentlichen Abtei aus dem dreizehnten Jahrhundert. Westlich der Kirche der grofse Cour du travail, mit einem Aufsentor, das auch den nichtklösterlichen Kirchenbesuchern Eintritt gewährt. Diesen grofsen Platz schliefsen die Werkstätten ein und die grofsartige Brauerei, eine zweischiffige Halle mit einer mittleren Säulenreihe, die man für eine zweite Kirche angesehen hat. Östlich hinter der Kirche liegt der Friedhof, östlich hinter dem Kreuzgang das Noviziat, ebenfalls mit Kreuzgang und Binnenhof; in derselben Flucht, mehr südwärts, die Cour d'honneur, mit dem Palast der Äbte und den Herbergen für Gäste, Arme und Pilger. Hinter all' diesen Baulichkeiten waren auf dem Hügelhang der Garenne Gärten angelegt; an erster Stelle amphitheatralisch mit Terrassen und Fontänen, der Garten für den Abt und seine Gäste. Das Ganze von einer hohen Mauer umschlossen, hat eine Ausdehnung von fünfzehn Hektar.

Hindurch strömt die Thyle, bei ihrem Eintritt sofort eine kolossale Mühleneinrichtung in Betrieb setzend, welche das Kloster mit Mehl und Öl versorgte. Ein Leprosenhaus befand sich beim Friedhof, bei der Küche „la cour des poules". Durch den Garten der Äbte stieg man empor zum Gipfel der Garenne, wo eine Kapelle stand, 1613 vom Abt Henrion N. D. de Montaga zur Ehre errichtet. Eine Lindenallee verband diese Kapelle mit Sankt Bernards Oratorium auf dem Robermont, nördlich von der Kirche. Daneben findet sich eine kleine Einfassung, vordem zum Schutz eines wunderbaren Baumes bestimmt. Hier pflanzte der Heilige seinen Pilgerstab, um den Brüdern den Klosterplatz anzuweisen. Der Stab wurzelte in der Erde und wuchs aus zu einer

prächtigen Eiche, Villers Wahrzeichen, bis ein Blitzschlag 1697 sie vernichtete.

Die Kirche, wie schon erwähnt, von den Dimensionen einer Kathedrale, ist eine kreuzförmige Basilika; der Chor ist verhältnismäfsig kurz, das Schiff dagegen von aufsergewöhnlicher Länge, indem es zwischen der Vierung und der Vorhalle zehn Joche aufweist. Auch das Kreuzschiff ladet weit aus mit drei Jochen an beiden Vierungsseiten; es hat wie das Langschiff Seitenschiffe. Chor, Transept und östliches Langschiff entstammen der ersten Hälfte des XIII. Jahrh., der westliche Teil der zweiten. An der Nordseite sind zwischen den Strebepfeilern sieben Kapellen eingebaut, am Schlufs des XIV. Jahrh. Unter den drei westlichen Jochen ist eine Krypta angelegt. Das Ganze zeigt die edlen, strengen Formen der ersten gotischen Periode. Nach St. Bernards herben Vorschriften mufsten die Baumeister sich mit dem konstruktiv Unentbehrlichen begnügen; Blatt- und Tierornament sind durchgängig vermieden, auch die Kapitäle zeigen nur einfache Profilierung. Das schlanke Mittelschiff hat 23 Meter Höhe; die aufsergewöhnliche Höhenentwickelung des Triforiums fällt auf; sie ist eine Folge der steil angelegten Pultdächer, unter welchen ein unterer Strebebogen geschlagen ist, welcher zugleich die Dachpfetten trägt, während darüber in freier Luft ein zweites System von Strebebögen den Stand der hohen Gewölbe sichert. Höchst eigentümlich ist die Behandlung des Choraufbaues; zwischen den unteren und oberen Fenstern, also in Triforiumshöhe, sind zwei runde Lichtöffnungen angebracht. Eben so auffallend ist die Fensteranlage in den Transeptgiebeln. Drei Fenster nebeneinander gehen bis zur halben Triforiumshöhe, darüber ist der Raum rostartig durchbrochen, mit neun Öffnungen, sieben runden und zwei dreieckigen, sich dem Verlauf des Mauerbogens anbequemend.

Das vorzüglichste Monument neben der Kirche, ist das Refektorium, ein Raum von 33 zu 14,50 Meter, mit der nördlichen Schmalseite dem Kreuzgang zugewandt und südwärts weit ausladend über die angrenzenden Räume, so dafs im Osten, Süden und Westen hohe und breite Fenster geöffnet werden konnten, wodurch von Morgen bis Abend Sonnenlicht und Sonnenwärme Einlafs fand — ein grofser Vorzug in Anbetracht des Heizverbotes. Das Refektorium besafs in der Mitte eine Reihe von fünf Säulen, die seine Gewölbe trugen. In den grofsen und schönen Fenstern ist zum Teil das Mafswerk erhalten geblieben. Die südliche Mauer zeigt ein Freskobild der hl. Jungfrau mit dem Kind, von Engeln umgeben. Eine Wendeltreppe führt zur Tribüne, bestimmt für den während der Mahlzeit vorlesenden Bruder. In der Küche findet sich aufser dem Rauchfang eine riesenhafte „Cheminée d'aêrage" auf Säulen durch Bögen verbunden, wodurch die reichlichen Düfte und Dämpfe der klösterlichen Pflanzenkost entweichen konnten. Östlich vom Refektorium liegt das Calefaktorium. Gemäfs Viollet-le-Duc kamen nach dem Absingen der Laudes, bei Sonnenaufgang, die erstarrten Mönche sich auftauen und ihre Sandalen schmieren, bevor sie sich an ihr Vormittagswerk machten.

Vom Kreuzgang sind noch hie und da romanische und frühgotische Reste sichtbar. Der Kreuzgang bezweckte nicht allein die Verbindung der verschiedenen Räumlichkeiten, er war zugleich ein Wandelpfad, ein Platz für Privatgebet und Betrachtung, wo die Ordensmänner verweilten, während der, nicht dem Chorgesang, dem gemeinschaftlichen Gebet oder der Arbeit vorbehaltenen Zeit. Er war, wieder gemäfs Viollet-le-Duc nach der Kirche der wichtigste Teil der Abteien; sein häufig hochmonumentaler Charakter bestätigt diese Auffassung. Weiter sind noch vorhanden Auditorium, Kapitelsaal und Sprechzimmer, colloquii locus, wo die Brüder mit leiser Stimme sich mitteilen durften, was sie mit Geberden nicht auszudrücken vermochten.

Die Vorschrift absoluten Stillschweigens scheint ein sehr umfangreiches Geberden- und Fingerspiel hervorgerufen zu haben. Man meint darin den Ursprung des Taubstummenalphabets gefunden zu haben.

Es ist interessant zu betrachten, was man zu Zeiten des grofsen Abtes und Reformators unter Einfachheit und Armut verstand. Mancher Pater, manche Nonne unserer Tage, in einem kahlen, leeren, geweifsten Kubus eingeschlossen, würde hier entrüstet ausrufen: Aber das ist ja ein königlicher Palast, das sind Festsäle, fürstliche Gänge und Gelasse, und da soll man dem Erlöser nachstreben in Entbehrung und Abtötung!

Der grofse Heilige würde antworten: Man soll Armut nicht verwechseln mit Armseligkeit. Seht, ich habe gegen Luxus und Übertreibung geeifert; den übermütigen Meifsel des Bildhauers, der tausend phantastische Figuren, passende und unpassende, hervorbrachte, hab' ich in strenge Zucht genommen; dem allzu verschwenderischen Pinsel Mafs und Regel vorgeschrieben. Ich habe ferner nicht zugelassen, dafs der Fufs des Klosterbruders über Engel und Heilige hinschritt, dafs er sie ungeniert verunreinigte; aber den Raum habe ich nicht eingeschränkt, der sachlichen und nötigen Konstruktion nicht widerstrebt, die guten Baustoffe nicht ausgeschlossen. Für den Klosterbau, das Jahrhunderte überdauernde Kleid der Gemeinschaft, habe ich den edelen Schnitt, das gute, haltbare Gewebe beibehalten; nur die Spitzchen und Litzchen, den überflüssigen Anhang habe ich abgetrennt.

Heiliger Bernard, du hast Recht gehabt; standest du zuweilen der Kunst scheinbar feindlich gegenüber, du bist doch ihr und sie ist dir treu geblieben. Was du mit den Deinigen geschaffen hast, ist grofsartig und herrlich in seiner verhältnismäfsigen Einfachheit. Ach, hätten wir den Geist und — die Mittel — dir nachzufolgen in Armut und Enthaltsamkeit, wie du sie verstanden hast!

Zum Schlufs ein Histörchen — ich weifs nicht, in welcher Zeitung es vor kurzem stand — welches in hellem und lieblichem Licht die Bedeutung und den Einflufs dieser alten, leider verschwundenen Konvente erscheinen läfst. Diner bei Hofe und ein bekannter Bischof unter den Gästen. Bald übte seine Unterhaltung auf die Gesellschaft einen ungewollten Zauber aus. Welch eine ruhige, gesellige Sicherheit im Tun und Reden. Woher hat der Mann seine so klaren, menschenfreundlichen Begriffe genommen, woher diese Anmut des Ausdrucks, diese Tiefe der Auffassung und vor allem dies Originelle, Nichtall-

tägliche, Ganzpersönliche? Wer hatte ihn die Wirklichkeit, die Zustände so richtig kennen und schätzen gelehrt? Und wer in alter und neuer Literatur ihn also unterwiesen, dafs nicht allein gründliche Kenntnis, sondern auch Liebe und Begeisterung diesem Unterricht entsprossen war? Der gute Mann mochte wollen oder nicht, seine Aussprüche, ihm selber so gewöhnlich und natürlich, weckten die allgemeine Andacht, er wurde malgré soi, der Mittelpunkt der Tafelrunde.

„Aber Hochwürden", sagte plötzlich der Fürst, „wie hoch ich Ihre Gaben und Talente schätze, mit denen Sie uns unterhalten, unterrichtet und bezaubert haben, ich darf und kann sie doch nicht ansehen als einzig angeborenes Eigentum, sie scheinen mir mit der gröfsten Sorgfalt und Treue gepflegt und entwickelt zu sein; Sie müssen eine aufsergewöhnliche Erziehung genossen, wackeren Lehrmeistern vieles zu danken haben. Wollen Sie uns darüber nicht einiges mitteilen?" „Ich würde mich beschämt fühlen, Majestät", antwortete der Prälat, „bei diesen schmeichelhaften Worten, wenn Ihre Einsicht nicht in die Tiefe gedrungen wäre und den Born entdeckt hätte, woraus ich schöpfen durfte. Ich darf Ihr Kompliment annehmen, nicht für mich, aber für meine hochgeschätzten und geliebten Jugendlehrer, die guten Mönche von . . . . Ach, sie sind verschwunden, zerstreut, gestorben. Ich würde vor Wehmut vergehen bei dieser Erinnerung, wäre ich mir nicht bewuíst, dafs es Aufgabe des Menschen ist, am Werdenden mitzuwirken und nicht dem Verschwundenen nachzutrauern." Ach ja, wir errichten Schulen, immer mehr Schulen, der Unterricht wird allgemein, ein gewisses Kenntnismafs ist jedem erreichbar. Aber dieser Unterricht „en gros" kann nicht anders als maschinenmäfsig sich gestalten. Wie kann ein Lehrer so und soviel Köpfe vor sich sehend, und nach einem Jahr dieselbe Anzahl etwas mehr vollgetrichterter Köpfe einem höheren Kollegen überliefernd, wie kann er in persönliche Beziehungen zu seinen Schülern treten, wie soll er das Individuum nach individueller Anlage behandeln und entwickeln? O seht, die guten Mönche nahmen aus der Umgegend geweckte Knaben in ihre Zucht und Obhut; sie traktierten ihre Schüler nicht blofs auf Grammatik und Syntax, Mathematik und Naturwissenschaft — sie gönnten ihnen weit mehr; persönliche Sorge, herzliche Liebe, ihre eigenen kostbaren Erfahrungen im Verein mit den überlieferten Hülfsmitteln, Warnungen, Lebensregeln einer langen Reihe von Vorfahren. Sie statteten sie aus mit dem Mafsstab des Ewigen, um ihn an das Zeitliche zu legen, mit der Geschichte der Jahrhunderte, welche die täglichen Ereignisse verständlich macht, mit göttlicher Geduld, der Frucht einer Betrachtung, welche lehrt, das alles Irdische vergänglich ist und vergeht, aber dafs ein neues, ein reicheres Leben erstehen wird aus „den Ruinen"! (Schlufs folgt.)

Alfred Tepe.

Bücherschau.

Weltgeschichte der Kunst im Altertum. Grundrifs von Ludwig von Sybel. Zweite verbesserte Auflage. Mit 3 Farbtafeln und 380 Textbildern. Marburg 1903, Elwert. (Preis 10 Mk., geb. 12 Mk.)

Trotz der zahlreichen Abbildungen, die mit vielem Geschick ausgesucht und mit Sorgfalt ausgeführt sind, will der Verfasser keine Beschreibung der Denkmäler liefern, trotz der vielen Namen, die er anzuführen weifs und liebt, auch keine Geschichte der Künstler, sondern eine Geschichte der Kunst, und zwar in der Aufeinanderfolge der Epochen, in denen sie ihre Entwicklung gefunden hat, also eine Weltgeschichte der Kunst; zunächst in der Beschränkung auf das Altertum, welches für ihn mit der Epoche Justinians, also mit der Sophienkirche schliefst. Diesem Programm gemäfs werden die Denkmäler auf ihre Ursprungszeit geprüft und unter diesem Gesichtspunkte zusammengestellt in lebendigem Vortrag, dem Nachklang des Anschauungsunterrichts, aus dem offenbar das Buch herausgewachsen ist. — In drei Teile zerfällt es: in die Zeit des Orients, der Hellenen, der Römer, in je drei Perioden jeder Teil. Die Grundlagen werden durch die Stufe des Holzbaues und die erste Epoche des Monumentalbaues in Chaldäa, Ägypten, Troja etc. abgebildet; die zweite Periode steht bereits unter dem Zeichen des Weltverkehrs, die dritte zeigt die Orientalen (Ägypter, Babylonier, Assyrier) und Hellenen im Wettbewerb. — Der altertümliche griechische Stil zeigt sich in der Marmorskulptur und im Steintempel und endet mit der Perserzeit, um in der zweiten Periode, der Epoche des Phidias, des korinthischen Stils, des Praxiteles, die grofsen Meister zu zeitigen, im Abschlufs, seit Alexander, die Epoche des Hellenismus. — Die Zeit der Römer zerfällt in die Periode der Republik, da die Griechen ausgebeutet wurden, in die Kaiserzeit von Augustus bis Hadrian und bis in die Entartungen des Barocks, endlich in die Kunst Konstantins und Justinians, die zum grofsen Teil dem Christentum dienstbar wurde und dem Byzantinismus die Wege bahnte. — In grofsen Zügen, aber unter Verwendung sehr vieler, bis in die neueste Zeit entdeckten Details, entrollt der Verfasser sein interessantes Entwicklungsbild, dank der vollkommenen Beherrschung des Gegenstandes. H.

Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden von Wilhelm Lübke, vollständig neu bearbeitet von Prof. Dr. Max Semrau, ist soeben als der III. Band des Grundrisses der Kunstgeschichte bei Paul Neff (Karl Büchle) in Stuttgart erschienen. (Preis geb. 12 Mk.)

Ein Blick in denselben rechtfertigt die Vorbereitungsfrist von nahezu 3 Jahren, denn das in ihm verarbeitete Material hat hier fast den doppelten Umfang der XI. Auflage erreicht, so dafs noch ein IV. Band nötig ist, der mit dem Barockstil einzusetzen hat. An diesem Wachstum ist in entsprechendem Mafse die Illustration beteiligt, die 5 farbige Tafeln, 3 Heliogravüren und 489 Textabbildungen umfafst, vortreff-

lich ausgewählt, namentlich hinsichtlich der (italienischen) Architektur, auch viele gute Zeichnungen bietend, neben einer Anzahl etwas verschwommener Autotypien, dazu manches Ungewöhnliche, daher Überraschende. — Das I. Kapitel behandelt in sehr instruktiver Weise „Die Grundlagen der Renaissance in Italien und im Norden", die weit zurückgeschoben werden, auf Kosten des Mittelalters, das hinsichtlich seiner Selbständigkeit, Individualität doch wohl etwas unterschätzt, in betreff seiner Innigkeit nicht hinreichend gewürdigt wird. — Eine glänzende Darlegung ist das II. Kapitel mit seiner „Architektur der Renaissance", von dem die Hälfte auf Italien fällt, und noch viel mehr tritt dieses in den Vordergrund im III. und IV. Kapitel, welche „Die bildende Kunst Italiens im XV. u. XVI. Jahrh." behandeln. Sie beginnt mit der florentinischen Plastik des Ghiberti (also nicht schon mit der Pisaner); der Malerei des XV. Jahrh., die mit demselben Zeitpunkte einsetzt, wird die doppelte Seitenzahl gewidmet; verhältnismäfsig noch viel mehr fällt für sie natürlich in der Heroenzeit des XVI. Jahrh. ab, und man merkt es dem Verfasser an, dafs er sich hier mit besonderer Vorliebe ergeht, auf Grund eigener Forschungen und vollkommener Kenntnis der unter dem Text verzeichneten Literatur. Dafs er darüber im V. Kapitel „Die bildende Kunst aufserhalb Italiens im XV. u. XVI. Jahrh." nicht vernachlässigt hat, beweist schon dessen Umfang von 200 Seiten, von denen zwei Drittel auf Deutschland fallen, nachdem auch die stammverwandte niederländische Malerei, namentlich ihr Ausgangs- und Kernpunkt, der Genter Altar, eingehend behandelt ist. Auch die neuerdings hervorgetretenen nord- und süddeutschen Meister Francke, Multscher, Witz werden berücksichtigt, aber noch nicht der Hamburger Bertram; bei dem als deutsche Eigenart mit Recht hervorgehobenen Holzschnitt und Kupferstich wird die Farblosigkeit wohl zu sehr betont, beim Kunsthandwerk die Teppichwirkerei, die vornehmlich in Nürnberg blühte, und die Kunststickerei, die am Niederrhein glänzend debütierte, nicht hinreichend anerkannt. — In der neuen Gestalt hat das Buch an der ihm früher mit Recht nachgerühmten Lehrhaftigkeit nichts verloren, an Gründlichkeit und Zuverlässigkeit entschieden gewonnen, so dafs sich um so mehr die Hoffnung aufdrängt, der Schlufsband möge nicht zu lange auf sich warten lassen. D.

Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis. Beitrag zur Ikonographie und Literaturgeschichte des XII. Jahrh. von Dr. Jos. Ant. Endres. Kempten 1903. Verl. von Kösel. (Preis 7,50 Mk.)

Als ein Hauptkreuz für die Forscher auf dem Gebiete der mittelalterlichen Ikonographie galt das so reich wie sonderbar geschmückte Portal der Regensburger Schottenkirche; und als ein besonderes Glück ist es zu betrachten, dafs der Regensburger Professor Endres zu diesem Schmuck endlich den Schlüssel gefunden hat, den das schon im frühen Mittelalter hochgeschätzte Hohelied bietet, besonders sein Kommentator Honorius von Autun. Diesen Autor, wie das von ihm inspirierte Portal, betreffen die wichtigen Entdeckungen, die der Verfasser in seiner vornehm ausgestatteten, mit Abbildungen des Portals wie verschiedener, höchst merkwürdiger, romanischer Miniaturen aus diesem Kommentar des Hohenliedes versehenen Monographie niedergelegt hat. In den ersten fünf Abschnitten, die dem Hohenliede, seiner Bedeutung im früheren Mittelalter und namentlich seinem berühmten Erklärer Honorius gewidmet sind, liefert der Verfasser die Grundlage für seine Erklärung, die namentlich auf die Deutung des Hohenliedes als der Versinnbildung und Verherrlichung des bräutlichen Verhältnisses der menschlichen Seele zu Christus basiert. Von grofsem Wert ist hierbei der Nachweis, dafs Honorius als Klausner in Regensburg (wahrscheinlich an dem ersten Schottenkloster Weih St. Peter) gelebt und seinen Kommentar über das Hohelied dem Abt Gregor I. als Erbauer des Portals gewidmet hat. In diesem frappanten, für Geschichte und Inhalt der spätromanischen, also zur höchsten Entwicklung gediehenen Symbolik hochbedeutsamen Nachweis, in dem einzelne, übrigens sehr tiefsinnige Vermutungen wohl noch der endgültigen Bestätigung bedürfen, lösen sich die meisten Rätsel, welche die Figuren des Portales aufgeben, namentlich die Königsgestalt des Sponsus, der Drache, die Liebespaare, wie der mit dem Torriegel und Schlüssel hingestreckte Mönch Rydan, der als der Meister des Portals sich enthüllt. Auch für die mancherlei sonstigen tierischen und pflanzlichen Gebilde hat der Verfasser in geistreichen Kombinationen die mehr oder minder überzeugenden Deutungen gefunden, im letzten, achten, Abschnitt auch die damals so beliebte Zahlensymbolik nachgewiesen. — Die ganze, überaus anregende Studie ist musterhaft hinsichtlich der Methode, höchst wertvoll durch ihre Ergebnisse, die sehr geeignet sind, die in mächtigem Aufblühen begriffenen kunstsymbolischen Forschungen zu heben und zu fördern. Schnütgen.

Palmsonntagsprozession und Palmesel. Eine kultur- und kunstgeschichtlich-volkskundliche Abhandlung zum Kölner Palmesel der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902 (Samml. Schnütgen) von Professor Dr. Eduard Wiepen. Hanstein, Bonn 1903. (Preis 1 Mk.)

Dem Palmesel, der, nur in einigen Dutzenden von Exemplaren erhalten, erst im letzten Jahrzehnt auch literarisch die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat, widmet der Verfasser diese Studie, von der Beschreibung des Hauptexemplares, des einzigen in den Rheinlanden erhaltenen, ausgehend und seine Bestimmung darlegend, um in drei Kapiteln die Bedeutung desselben im Rahmen der Kultur-, der Kunstgeschichte, der Volkskunde zu prüfen. Hierbei gelangt der Verfasser zu manchen interessanten Entdeckungen, die sich auf Palmsonntagsprozession und Palmesel im allgemeinen wie speziell in Köln beziehen, auf den Ausgangspunkt, den Einzug Christi in Jerusalem zurückgehen, den Einflufs auf das Volksleben in Vergleichen, Sinnsprüchen und dergl. schildern. Bei diesen mit grofsem Fleifs und Geschick geführten Untersuchungen ergab sich, im Gegensatze zu dem vollständigen Fehlen von Exemplaren des Palmesels in Norddeutschland, die überraschende Tatsache, dafs er auch hier verbreitet war, selbst in Hamburg und

Wismar. — Für diese schöne Frucht der Düsseldorfer Ausstellung und eigenen Forschens verdient der Verfasser wärmsten Dank. Schnütgen.

Weltgeschichte in Charakterbildern. I. Abteilung. Entstehung und Blüte der altorientalischen Kulturwelt. Cyrus von Ernest Lindl. Mit einer Karte und 98 Abbild. Kirchheim. (Pr. 4 Mk.)

Die gerade jetzt im Vordergrund der speziellen Forschung wie des allgemeinen Interesses stehende altorientalische Kultur, insoweit sie sich auf Babylonien, Ägypten, Assyrien bezieht, wird hier hinsichtlich ihres Ursprunges und ihrer Entwicklung untersucht, bis zu dem Abschlusse, den sie durch den grofsen Eroberer Cyrus gefunden hat, den Vereiniger der einzelnen Staaten zur persischen Weltmonarchie, durch die Eroberung Babylons 539 v. Chr. — In 4 Kapiteln wird diese Entwicklung dargestellt, in der bald dieses, bald jenes Volk mehr hervortritt, stets aber das israelitische eine grofse Rolle spielt bis zur Zerstörung Jerusalems und dem babylonischen Exil. — Das V. Kapitel ist dem kulturgeschichtlichen Rückblick gewidmet, der den Zusammenhang der einzelnen Staaten in bezug auf ihre Kulturentwicklung in Kunst, Wissenschaft, Religion eingehend erörtert. Dieser Erörterung dienen die meisten der durch das Buch zerstreuten vorzüglichen Abbildungen, die nicht nur den Vorzug zutreffender Erläuterung, sondern auch ungewöhnlicher Originalität haben, so dafs schon das Durchblättern grofses Interesse weckt. — Bei der Aktualität vieler hier behandelter Fragen darf grofse Teilnahme gerade für dieses Charakterbild erwartet werden, welches ohne Zweifel dasjenige Alexanders des Grofsen vorbereitet, des Schöpfers vom griechisch-mazedonischen Weltreich.

Schnütgen.

Weltgeschichte in Charakterbildern. V. Abteilung. Die Vollendung der Revolution. Napoleon I. von Karl Ritter von Landmann. Mit 119 Abbildungen. Kirchheim. (Preis 4 Mk.)

Die Würdigung des grofsen Kaisers als Meister (Erfinder) der modernen Kriegführung steht hier im Vordergrunde, so dafs hinter den Feldzügen, die in sehr klarer, ja drastischer Weise meisterhaft geschildert werden, die übrigen Grofstaten des gewaltigen Korsen etwas in den Hintergrund treten. Gewifs werden auch seine staatsmännischen Vorzüge und Leistungen, die mit seinen kriegerischen Erfolgen aufs engste zusammenhangen, geschildert, auch seine Förderungen des öffentlichen Lebens, der ganzen Verwaltung wie des künstlerischen Betriebes. Dieser knüpfte, ganz im Geiste des napoleonischen Denkens und Strebens, an die Antike an und erreichte eine eigenartige Ausgestaltung im Empirestil, der, dank zugleich seiner technischen Vollendung, nach der Revolution Einflufs erlangte, weit über die Grenzen Frankreichs, wie dieses vor derselben dem Geschmack fast überall die Wege gewiesen hatte. Diese Stilrichtung, wie sie namentlich im Kunstgewerbe sich zeigte, wird hier durch mehrere Illustrationen veranschaulicht, während die meisten Abbildungen den zeitgenössischen Persönlichkeiten und hervorragenden Begebenheiten, Schlachten, Paraden usw., als interessante Beigaben gewidmet sind. Schnütgen.

Henry Thode: Schauen und Glauben (40 Pf.), — Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern? (60 Pf.) — Carl Winters Verlag in Heidelberg.

I. Den bereits früher von ihm ausgesprochenen Gedanken, dafs die Kunst zur Religion und Kultur führen müsse, entwickelt der Verfasser weiter, indem er das XIX. Jahrh. als die durch Beethoven, Goethe, Richard Wagner geschaffene, grofse Kulturepoche preist, die dem schauenden Auge klar vorliege als die Vorstufe zum Glauben, und zwar an das Christentum, für welches der Verfasser einen neuen Repräsentanten ersehnt und erhofft, aber ohne hierbei, im Überschwange der Phantasie, auf die Kirche hinzuweisen.

II. Welche Stellung Richard Wagner in dieser neuen christlichen Kulturperiode einzunehmen habe, sucht der Verfasser darzulegen durch eine Feier, die er für seinen Heros plant, die Gestaltung derselben den Ideen des zu Feiernden entnehmend. Hierbei geht er auf die Tragödie der Hellenen zurück, ihr Entstehen aus dem Wesen der Völker prüfend, ihren Nachklang in Schiller und Goethe preisend, ihre Vollendung durch die Tonkunst in dem christlichen Mysterium fordernd, welches der Genius Wagners geschaffen habe. — Diesem müsse eine eigene Feier gewidmet werden, für die der Verfasser eingehend das Programm entwirft, und zwar in der Einrichtung für Deutschland, wie für das Ausland. B.

Die „Alte und Neue Welt“ (deren Verleger, Benziger & Co., jährlich 24 Hefte à 35 Pf. versendet) beginnt ihren neuen, XXXVIII. Jahrgang schon mit dem 1. August und verspricht für denselben 1000 Illustrationen wie vermehrten Umfang. Für dieses Versprechen darf sie Glauben beanspruchen auf Grund ihrer Leistungen im letzten Jahrgang, die aufserordentlich mannigfaltig sind hinsichtlich der Schrift- wie der Bildwerke. Gedichte, Romane, Novellen, Biographien, literarische, kunstgeschichtliche, technische Aufsätze, Reisebeschreibungen und Naturbilder wechseln in bunter Reihe, und für die Frauen und Kinder sind eigene Abteilungen eingerichtet. Ungemein reichhaltig ist auch die Illustration, in der selbst farbige Kunstbeilagen nicht fehlen. Diesem durchweg gut ausgewählten und ausgeführten Apparat, der religiöse, historische, allegorische, naturwissenschaftliche, landschaftliche, namentlich auch zeitgeschichtliche Bilder (Porträts) mit anerkennenswerter Aktualität bietet, darf besonderes Lob gespendet werden. B.

Der „Regensburger Marien-Kalender“ für das Schaltjahr 1904 (Verlag von Pustet, Preis 50 Pf.) ist wiederum reich an belehrenden Mitteilungen und interessanten Erzählungen, dazu gut illustriert; namentlich verdienen die Farbentafel von Schmalzl-Knöfler und die Originalholzschnitte Eva und Maria nach Feuerstein alles Lob.

„Benziger's Marien-Kalender“ und „Einsiedler-Kalender“ für 1904 bieten viele zeitgemäfse Anweisungen wie erbauliche Berichte, und auch die zahlreichen Abbildungen sind durchweg recht befriedigend, zumal das Titelbild: Veronika reicht Jesus das Schweifstuch, ein Farbendruck aus dem Kreuzweg-Cyklus von Feuerstein. G.

Abhandlungen.

Der Lettner von St. Maria im Kapitol zu Köln.

(Mit 6 Abbildungen.)



nter den Kunstwerken Kölns aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. nehmen die Arbeiten, die unter dem Protektorate der Familie Hackenay ausgeführt wurden, eine hervorragende wenn nicht die erste Stelle ein.[1]) Mit anerkennenswertem Geschick wufste jene Familie hervorragende Meister an sich zu ziehen, und mit einer schrankenlosen Freigebigkeit war sie stets bereit, künstlerische Bestrebungen zu fördern. Leider sind viele jener bedeutenden Schöpfungen, die unter dem Schutze der Hackenays, speziell der Brüder Georg und Nicasius Hackenay, auf allen Gebieten der bildenden Kunst entstanden, verschollen, andere mit der Zeit bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden.

Vor allem ist zu beklagen, dafs von jener grofsartigen baulichen Anlage am Neumarkt,[2]) dem Palaste, welchen Nicasius Hackenay für den Kaiser Max aufführen liefs, dem imposantesten Profanbau Kölns aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh., so wenig erhalten ist. Nur der schlanke Treppenturm hat standhaft dem Sturme der Zeit getrotzt, aber bedauerlicherweise vieles von seiner ursprünglichen Schönheit eingebüfst. Um so freudiger ist daher zu begrüfsen, dafs sich von der inneren Einrichtung des Palastes ein hervorragendes, die Geschmacksrichtung der Hackenays charakterisierendes Kunstwerk fast unversehrt erhalten hat,[3]) nämlich das oftgenannte Gemälde „Des Todes Mariä". Dasselbe zierte früher den Altar der Palastkapelle. Heute befindet es sich im Wallraf-Richartz-Museum in Köln.

Es ist auffallend, dafs die Hackenays bei ihren zahlreichen Aufträgen augenfällig die Kölner Meister übergingen. In ihren Diensten begegnen uns fast ausschliefslich Fremde, vor allem niederländische Künstler. Auch jener Meister vom „Tode Mariens" stammte aus den Niederlanden. Die neuesten Untersuchungen Aldenhovens identifizieren ihn mit dem Antwerpener Meister „Joos van Cleef". Die regen amtlichen und geschäftlichen Beziehungen des Georg und Nicasius Hackenay mit den Niederlanden[4]) mögen wohl zu jener Zurücksetzung der Kölner Künstler viel beigetragen haben; aber abgesehen hiervon läfst sich jenes Hinneigen der Hackenays nach den Niederlanden auch leicht aus den Zeitverhältnissen erklären.

Schon mit dem ausgehenden XV. Jahrh. hatten am Niederrhein die einheimischen Künstler vor ihren mächtigen Konkurrenten im Norden die Waffen strecken müssen. Oft wandern Architekten und Maler aus dem Norden an den Niederrhein.

Aufserdem werden in bedeutender Anzahl niederländische Kunstwerke nach dem Rheinlande eingeführt. Freilich ist der Wert jener Importarbeiten, namentlich der plastischen, ein sehr verschiedener. Neben jenen fabrikmäfsig in Brüssel und in Antwerpen hergestellten Schnitzaltären, die uns so zahlreich in den Kirchen am Niederrhein begegnen und denen zumeist keine hohe künstlerische Bedeutung beigemessen werden darf, stofsen wir auch nicht selten auf Arbeiten, die den Werkstätten hervorragender Meister entstammen.

Ein derartig künstlerisch hochstehendes Werk, das zu den bedeutendsten Leistungen der niederländischen Plastik des XVI. Jahrh. zählt, stiftete die Familie Hackenay der Kirche St. Maria im Kapitol: den vielbewunderten, in eine Orgelbühne umgewandelten Lettner.

Die zahlreichen Wappen[5]) an demselben

---

[1]) Über die Familie Hackenay handelt Merlo »Die Familie Hackeney und deren Kunstliebe«, Köln 1863.

[2]) Ennen, »Geschichte der Stadt Köln«, Bd. 3, S. 1013 ff.

[3]) Merlo — Firmenich-Richartz — Herm. Keussen »Kölnische Künstler« S. 1114. — Aldenhoven »Verzeichnis der Gemälde des städtischen Museums zu Köln« Nr. 442. — Ders. »Geschichte der Kölner Malerschule«, (Lübeck 1902) S. 310.

[4]) Über die Stellung des Nicasius Hackenay zum Kaiser und über seine Beziehungen zu den Niederlanden. Ennen 3, 1012.

[5]) Nach Merlo »Die Familie Hackeney zu Köln« S. 77, sind es die Wappen folgender Familien: 1.

lassen erkennen, dafs aufser Georg und Nicasius auch ihre Anverwandten an der Stiftung des Kunstwerkes beteiligt waren. Damit stimmt auch die Nachricht Gelens[6]) überein: „Lyskirchiorum et Gradariorum vel gentis de Hackenay opus est novum splendidumque odaeum marmoreum".

Abweichend hiervon führt der Chronist Weinsberg[7]) in seinen Kölner Denkwürdigkeiten zweimal den Herrn Nicasius Hackenay als alleinigen Stifter des Kunstwerkes an; während man nach den zwei von Ennen mitgeteilten Ratsbriefen, auf deren Inhalt wir hier noch näher eingehen müssen, geneigt wäre, in Georg Hackenay den eigentlichen Stifter unseres Lettners zu erblicken.

Ennen veröffentlichte zuerst in der »Kölnischen Zeitung« vom 12. Dezember 1865, später in »Lützow's Zeitschrift«, Bd. VII zwei Briefe des Kölner Rates aus dem Jahre 1524, die eine Reihe wichtiger Notizen für die Geschichte unseres Lettners enthalten.[8])

Aus jenen Briefen entnehmen wir, dafs die Witwe des Herrn „Jorgen" Hackenay gemäfs dem letzten Wunsche ihres Gemahls dafür sorgen will, dafs der Lettner, den derselbe zu Mecheln in Brabant für St. Maria im Kapitol habe anfertigen lassen, baldigst an Ort und Stelle aufgerichtet werde; sie bittet deshalb den Kölner Rat, Schreiben an den Herzog von Jülich und die Statthalterin der Niederlande zu richten, dafs sie den Lettner, nebst einem „Grabe" und „Altarsteine" zollfrei ihr Gebiet passieren liefsen.

Wir dürfen aus den Berichten Weinbergs, Gelens' und den Ratsbriefen wohl mit Recht schliefsen, dafs die Entstehung jenes Familiendenkmals der Hackenays in St. Maria im Kapitol wohl in besonderer Weise von den beiden Brüdern Georg und Nicasius gefördert worden ist.

Da Nicasius Hackenay nun bereits 1518 starb, mufs spätestens in diesem Jahre der Plan zu jener Stiftung gefafst worden sein. Vielleicht steht der Aufenthalt des Nicasius in Mecheln im April des Jahres 1517 mit unserm Lettner in Beziehung.[9]) Im Jahre 1523 waren bereits die Arbeiten am Lettner abgeschlossen.[10]) Es müssen jedoch der Überführung desselben nach Köln Schwierigkeiten im Wege gestanden haben, da erst im Juli des folgenden Jahres 1524 die erwähnten Schreiben des Rates um Zollbefreiung abgehen. Demnach dürfte wohl kaum vor Ende des Jahres 1524 der Lettner an seinem Bestimmungsort eingetroffen sein.

Hat nun auch unser Lettner im Wandel der Zeiten viel von seiner ursprünglichen Pracht verloren, so bildet er doch auch heute noch in seinem beschädigten Zustande eine Hauptzierde von St. Maria im Kapitol.

Stämmige, zusammengesetzte Säulen mit korinthischen Kapitellen tragen einen frei komponierten Architrav. Über letzterem erheben sich kleinere Balustersäulchen mit einfach profilierten Basen und ebenfalls korinthischen Kapitellen. Auffallend sind die Mittelstücke der Säulenschäfte; wohl eine Weiterbildung der in der Spätgotik in den Niederlanden mehrfach auftretenden (an spätromanische Vorbilder erinnernden) Säulenringe. (Vgl. das Gesamtbild 1, bei dem die untere ganz dunkle, dazu durch die Holzbänke verdeckte Säulenpartie weggelassen ist.)

Auf jenen Säulchen ruht ein dreiteiliger Architrav, über dem ein reich ornamentierter Fries sich hinzieht. Ein verhältnismäfsig hohes, stark vorspringendes, fein profiliertes Gesims bildet das architektonische Schlufsglied.

Hackeney (gehendes Pferd) Salm (zwei mit den Rücken gegeneinander gekehrte Fische). 2. Hackeney und von Merle (drei Vögel, Merlen). 3. Hackeney und Hardenrath (drei Hüte). 4. Hackeney und von Straelen (Lilie). 5. Salm und von Berchem (fünfblätterige Rose).

[6]) Gelenius »De admiranda sacra et civili Magnitudine Coloniae« 1645, S. 329. Die Angabe Gelenius', dafs der Lettner aus Marmor bestehe, ist unrichtig. Nur Teile der Architektur bestehen aus belgischem Granit; die Figuren sind aus weichem, gelblichem Sandstein.

[7]) Höhlbaum-Lau »Das Buch Weinsberg«, Bd. II, S. 126. Weinsberg spricht von „Jaspar Hackenei", dem natürlichen Sohne „van her Nicasio Hackenei, der in Capitolio das kostlich Steinwirk mitz in der Kirchn hat laissen machen". Bd. IV, S. 22, 23 gedenkt Weinsberg der Grabstätte des Georg und Nicasius Hackenay „wie zu s. Marien in Capitolio zu ersehen, da sei under einem groissen Namürstein begraben leigen, bei dem kostlichn gebilden steinen portal mitten in der kirchn, das her Nicasius dahin machen laissen".

[8]) Einer dieser Briefe ist auch in Merlo »Kölnische Künstler« unter „Roland" abgedruckt.

[9]) Ennen »Geschichte der Stadt Köln« 3, S. 1012.

[10]) Verschiedentlich befindet sich unter den Wappen an unserem Lettner die Jahreszahl „1523", die doch darauf hinweist, dafs in jenem Jahre das Kunstwerk fertiggestellt wurde.

Zwischen den Balustersäulchen sind Nischen eingelassen, die, mit einer Fülle zierlicher Ornamente der Frührenaissance umrahmt, den figürlichen Schmuck des Lettners aufzunehmen bestimmt sind. In den schmäleren Nischen haben Einzelfiguren, in den breiteren Reliefs Aufstellung genommen. (Vergl. Abb. 2 und 3.)

Von den acht Reliefs behandeln zwei Vorwürfe des alten Testamentes, die Manna- und Melchisedechszene, die übrigen sechs Bilder aus dem Leben Jesu: Die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der hl. Drei Könige (vergl. Abbildung 3), die Beschneidung, das letzte Abendmahl und Christus am Ölberge. Unter den 22 Einzelfiguren befinden sich 10 Propheten (vergl. Abbild. 2), die übrigen 12 sind Heilige. Bei der Auswahl der letzteren scheinen in besonderem Mafse die Patrone der Stifter berücksichtigt worden zu sein. Wir begegnen hier den Namenspatronen des Georg und Nicasius Hackenay, weiter den Patroninnen ihrer Gemahlinnen, der hl. Christina und Gudula. Die übrigen Figuren stellen den hl. Antonius Eremita, den hl. Christophorus, den hl. Rochus, den hl. Michael, den hl. Jacobus, die hl. Barbara und den hl. Johannes den Täufer dar. Zwei weitere Figuren im Ritterkostüm des XVI. Jahrh. lassen sich schwerlich näher bestimmen, da sie ohne jegliche Attribute gebildet sind.

Die Ausarbeitung eines so grofsartig angelegten Werkes, wie unseres Lettners, lag natürlicherweise in den Händen mehrerer Künstler, die bald mehr, bald weniger den Ideen des leitenden Meisters Ausdruck zu verleihen vermochten. Daher kommt es, dafs wir auch bei der glänzenden Schöpfung in Maria im Kapitol deutlich die Hände verschiedener Bildhauer unterscheiden können. Besonders stark tritt jene Verschiedenheit der Arbeit bei den Reliefs, in der Gewandbehandlung und Komposition hervor.

Von ein und demselben Meister rühren offenbar „die Geburt Christi" und „die Anbetung der hl. Drei Könige" her, zwei ruhevolle, technisch brillante Arbeiten. Ihnen stehen drei weitere Reliefs nahe: „die Beschneidung", „das Opfer Melchisedechs" und „das letzte Abendmahl", welche freilich im einzeln nicht so gut durchgearbeitet sind.

Viel freier behandelt, als die bereits erwähnten, sind die beiden Gruppen: „Die Verkündigung" und „Christus am Ölberge"; äufserst bewegte, im einzeln gut durchgearbeitete Schöpfungen. Mit diesen steht das „Mannarelief" im Zusammenhange, das freilich in manchen Einzelheiten weniger gelungen ist.

Die eigentümliche Komposition der Gruppe „Christus am Ölberge" ist vielleicht dadurch zu erklären, dafs dieses Relief in der Aufstellung am Lettner irgendwie mit dem der „Verkündigung" korrespondierte und vom Künstler dementsprechend als Gegenstück gebildet wurde.



b. 1. Gesamtbild des Lettners über der Bankhöhe.

Die Einzelfiguren, meist Schöpfungen von würdevoller Ruhe, mit ernstem Faltenwurfe offenbaren eine tüchtige Technik.

In der Skulptur und noch ungleich entschiedener in der Architektur unseres Lettners macht sich bereits der Einflufs der Renaissance geltend. Vor allem verraten der ornamentale Schmuck der Baldachine, des Frieses, wie auch die meisten architektonischen Glieder, so das schön profilierte Gesims ein feines Verständnis des Formenschatzes der Renaissance.



Abb. 2. Ausschnitt aus der Prophetenreihe.

In der Reihe der niederländischen Lettner des XVI. Jahrh. verdient jene glänzende Stiftung der Familie Hackenay in St. Maria im Kapitol, was die Ausarbeitung des figürlichen Schmuckes betrifft, mit an erster Stelle genannt zu werden. Als der einzige in den Formen der Frührenaissance gehaltene Lettner bildet er gleichsam ein Mittelglied zwischen den noch gotischen Lettnern der Kirchen in Tessenderloo[11]) Walcourt, Lierre und dem bereits vollständig vom Geiste der Renaissance durchdrungenen Werke des Cornelius Floris in der Kathedrale zu Tournai aus dem Jahre 1566.[12])

Über den Namen des Bildhauers, der jene herrliche Kunstschöpfung ins Dasein gerufen, fehlt es bedauerlicherweise an sicheren Nachrichten. De Noel hatte sich seiner Zeit Kugler gegenüber ausgesprochen, dafs der Name des Künstlers: „Roland" und die Jahreszahl am

[11]) Der Lettner in Lierre in der Gommariuskirche wurde ebenfalls in Mecheln 1535 von „Mynsheeren" und „Wischavens" hergestellt.

[12]) Abbildungen der genannten Lettner in „Ysendyks" Sammlung.

Lettner zu lesen sei. Merlo nahm jedoch die Aussage De Noels mit starkem Zweifel auf, und behauptete, dafs er weder eine Inschrift noch eine Jahreszahl am Lettner habe entdecken können. So bestimmt nun auch die Behauptung Merlos gefafst ist, so müssen wir ihm gegenüber doch betonen, dafs sich tatsächlich eine Inschrift in der Minuskel des XVI. Jahrh. in dem Ornamente des Baldachines über dem Relief „Christus am Ölberge" erhalten hat. Freilich hat derselbe unter einem dicken Farbenüberzug sehr gelitten, aber es ist ohne Zweifel die Quelle de Noels für den Namen des Bildhauers „Roland". Der heutige Zustand der Inschrift läfst eine abschliefsende Untersuchung über die Glaubwürdigkeit der Angaben de Noels nicht zu. Wir geben daher in einer genauen Kopie die Inschrift des Schildchens wieder:

[illegible]

Sollte die Leseart de Noels richtig sein, so wäre zu berücksichtigen, dafs ein Meister namens „Rollant le Roux" bekannt ist. Derselbe begegnet uns 1509 zum ersten Male als Architekt und Bildhauer in Rouen; 1525 wird demselben die Weiterführung des Grabmals der Amboise in Rouen übertragen. Leider läfst sich keine einzige Skulptur, wie mir ein trefflicher Kenner der französischen Plastik des



Abb. 3. Gruppe der Dreikönigen-Anbetung.

XVI. Jahrh., Herr Marquet de Vasselot in entgegenkommender Weise mitteilt, als selbständige Arbeit jenes Roullant le Roux nachweisen, so dafs es uns daher für unsere Untersuchungen an passendem Vergleichungsmaterial fehlt.[13])

Über 200 Jahre behauptete der Lettner seine ursprüngliche Stellung in der Mitte der Kirche. Im Jahre 1767 wurde St. Maria im Kapitol wie so manches andere ehrwürdige Bauwerk des Mittelalters einer Restauration in der bekannten Weise des XVIII. Jahrh. unterzogen, und „bei jener innerlichen neuen Einrichtung", so meldet eine gleichzeitige Quelle, „ist auch dieses Toxal zur Pracht der Kirche verrückt und am Ende unter der neuen und schönen Orgel zierlich angebracht worden".[14])

Auch in anderen Kirchen Kölns erhob sich in der Mitte des XVIII. Jahrh. ein Sturm gegen die plastischen Arbeiten des Mittelalters. In St. Pantaleon wurde ebenfalls der Lettner (eine herrliche Arbeit, unter dem Abte Lunink 1502 bis 1514 angefertigt) aus seiner alten Stellung am Eingang des Chores entfernt und stark beschädigt zu einer Orgelbühne umgebaut.

Im Dom wurde 1766 das herrliche gotische Sakramentshäuschen zertrümmert. Auch in St. Peter scheint das gotische Sakramentshäuschen in jener Zeit zerstört worden zu sein. Wenigstens lassen die Funde, die man bei der Anlage des neuen Fufsbodens unter der Kommunionbank machte, darauf schliefsen.

Damals zerlegte man den Lettner in St. Maria im Kapitol in drei Stücke, die in der heutigen Weise in Hufeisenform im Westen des Langschiffes zusammengestellt wurden. Aufserdem wurde wahrscheinlich bei dieser Gelegenheit der Lettner mit einer dicken Tüncheschicht überzogen. Infolgedessen hat vielfach die Feinheit der Ornamente und des figürlichen Schmuckes gelitten.

Über die frühere Stellung des Lettners gibt uns ein Plan im Archiv der Stadt Köln willkommenen Aufschlufs.[15]) Jene, freilich flüchtige Skizze wurde im Jahre 1754 bei der Einführung des neuen Bürgermeisters angefertigt um den an der kirchlichen Feier in St. Maria im Kapitol beteiligten Personen ihre bestimmten Plätze anzuweisen. Sie kann daher auf mathematische Genauigkeit keinen Anspruch erheben; immerhin informiert sie recht gut über die frühere räumliche Disposition der Vierung und der östlichen Apsis. (Vergl. Abb. 4.)

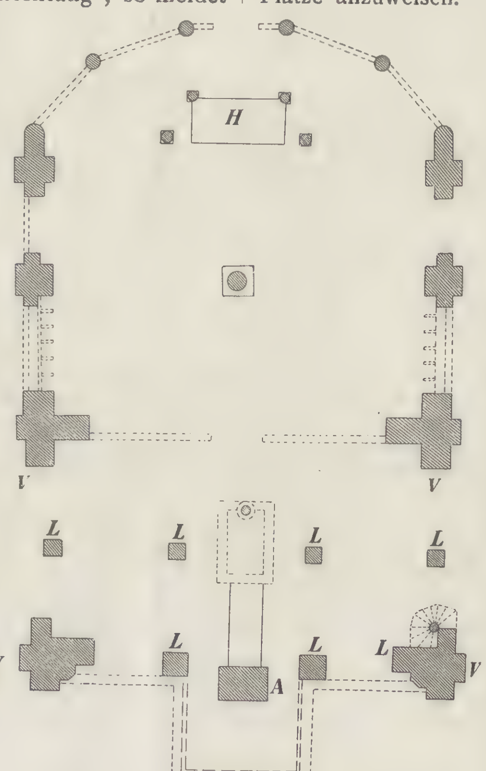


Abb. 4. Grundrifs des Chores von 1754.

Mit Zuhilfenahme dieser Skizze können wir zunächst feststellen, dafs unser Lettner früher aus zwei parallel laufenden, auf je vier Pfeilern ruhenden Schranken bestanden haben mufs. Von diesen waren die schmalen nach Westen gerichtet und zwischen die westlichen Vierungspfeiler eingemauert. Von den vier Säulen, welche die Brüstung trugen, waren die beiden äufseren direkt mit den Vierungspfeilern verbunden; durch die beiden freistehenden Säulen waren drei Durchgänge gebildet. Der zweite Teil des Lettners war nach Osten, dem Hochaltare zugewandt und stand bereits in der Vierung. Auf welche Weise der östliche und westliche Teil miteinander verbunden waren, läfst sich nicht mehr ermitteln. Die westliche Schranke, heute das mittlere Stück der Orgelbühne, ist bei der Umsetzung am glimpflichsten davongekommen; sie hat fast nichts von ihrer ursprünglichen Breite verloren. Schlimmer erging es der östlichen Schranke, die nach unserer Skizze dasselbe Mittelstück gehabt haben mufs, wie die westliche Partie. Bei einer Zu-

[13]) Über den angeblichen Meister Roland s. Merlo »Kölnische Künstler«, Spalte 731.

[14]) Aus den von Mering gesammelten Schematismen »Stadtarchiv Köln« (Eo 48).

[15]) Verzeichnis der Pläne und Ansichten Nr. 1125.

sammenstellung der beiden Flügelstücke der heutigen Orgelbühne würde man daher auch hier in der Mitte vier Nischen erwarten. Davon sind jedoch nur mehr die Ansätze der beiden äufseren vorhanden, während die beiden mittleren bei der Umsetzung untergegangen sind.

Von jenen zerstörten Nischen erblickt man heute nicht unbedeutende Reste in der Paramentenkammer wie im Kirchgarten von St. Maria im Kapitol.[16]) Aufserdem gehörte die Figur der hl. Elisabeth im nördlichen Seitenschiffe (neben dem Eingange zur Paramentenkammer) früher zum Lettner.

In welcher Folge die Reliefs und Figuren am Lettner ursprünglich geordnet waren, läfst sich mit Sicherheit nicht mehr ermitteln. Wahrscheinlich waren in den zehn westlichen Nischen die zehn Prophetenfiguren mit ihren Schriftrollen aufgestellt, gleichsam dem Volke die Heilslehre verkündigend. In den 14 östlichen Nischen standen die Heiligenfiguren, von denen nun eine verschollen ist. Als Patrone der Hackenays erflehten sie am Altare Gnade für die freigebigen Stifter.

Aus Gelenius S. 329 erfahren wir einiges Interessante über die nähere Umgebung des Lettners. Er berichtet uns, dafs unter dem Lettner ein Altar gestanden habe, den ein vielbewundertes Bild zierte.

Abb. 5. Mutmafsliches Epitaph der Familien Hackenay, später zur Station umgeändert.

Auf unserem Plane A (vergl. Abb. 4) wird der Altar als Kreuzaltar näher bestimmt. Eine Rechnung[17]) des „Franciscus Funk subsenioris Diakoni und Baumeisters" aus den Jahren 1630/31 enthält folgende Eintragung: „Item in der heiligtumbfart gehabt und verbrandt auff dem Creutzaltar vor unser lieber Frawen bilt 9 Waxkertzen."

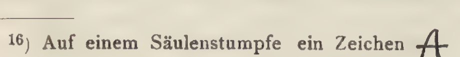
Demnach stand auf dem Kreuzaltar ein Marienbild. Es liegt nahe, hier an das herrliche Gemälde des Todes Mariens zu denken, das der bereits oben erwähnte niederländische Maler zirka 1519 im Auftrage der Familien Hackenay, Salm, Merle und Hardenrath für die Kirche St. Maria im Kapitol anfertigte (jetzt in der Pinakothek in München). Hinter jenem Gemälde ragte das von Gelen seiner vielen Wunder wegen hochgefeierte Kruzifix empor, welches heute über dem Altare am nördlichen Vierungspfeiler hängt.[18]) Weiterhin entnehmen wir der Chronik des Hermann Weinsberg, dafs Georg und Nicasius Hackenay in der Nähe ihrer grofsartigen Stiftung zur letzten Ruhe bestattet waren.[19])

Obgleich die Kunstwerke, die im Auftrage der Familie Hackenay entstanden, meistens Arbeiten aufserkölnischer Meister sind, nehmen sie trotzdem eine nicht zu unterschätzende Stellung auch in der Kölner Kunstgeschichte ein. Durch jene Arbeiten nämlich wurden vielfach die kölnischen Meister mit neuen Motiven bekannt gemacht, ihr künstlerisches Schaffen bisweilen merkbar beeinflufst.

Zum Beispiel darf der Meister vom Tode Mariens, den wir bereits mehrfach erwähnten, eigentlich nicht unter die Kölner Maler gezählt werden. Er ist nur kurze Zeit in Köln geblieben; darauf ging er nach Antwerpen zurück; später scheint er in Italien gearbeitet zu haben.

Für die Kölner Malerschule ist er nur deshalb von Bedeutung, weil er einen entschiedenen Einflufs auf den tüchtigen Kölner Meister Bartholomäus de Bruyn ausübte.[20])

Am Hackenay'schen Palaste, dessen Plan am kaiserlichen Hofe in Innsbruck entworfen wurde, nehmen wir zum ersten Male in Köln jenen zierlichen Treppenturm wahr, der für

[16]) Auf einem Säulenstumpfe ein Zeichen 

[17]) Im Pfarrarchiv von St. Maria im Kapitol.

[18]) Noch heute erblickt man am Mittelstück der Orgelbühne die Klammern, an denen die Kreuzbalken befestigt waren.

[19]) Aus den bereits oben zitierten Stellen Weinsberg 4, S. 23.

[20]) Karl Aldenhoven »Geschichte der Kölner Malerschule« (Lübeck 1902) S. 309.

die späteren Kölner Patrizierhäuser vorbildlich werden sollte.[21])

Unser Lettner ist, abgesehen von den kleineren ebenfalls aufserkölnischen Arbeiten in der Schatzkammer des Kölner Domes, dem Epitaph des Bischofes de Croy und dem zierlichen Geschenke des Erzbischofs von Mainz, Albrecht von Brandenburg, das früheste gröfsere Denkmal der Renaissance in Köln. Manchem Kölnischen Künstler, dem es die Mittel nicht gestatteten, in der Fremde sich weiter auszubilden, wurde an jener glänzenden Stiftung der Hackenays eine vollständig neue Formenwelt erschlossen. Sie bewunderten und studierten das fremde Kunstwerk und waren dann später bestrebt, bei ihren Arbeiten möglichst die am Lettner entdeckten Formen zu verwenden. Dafs ihnen dies nicht immer in der besten Weise gelungen ist, bezeugt das Sakramentshäuschen in St. Georg aus dem Jahre 1555. (Vergl. Abb. 6.)

Obgleich jener mittelmäfsige kölnische Bildhauer sich bemühte, einer sklavischen Nachahmung aus dem Wege zu gehen, so verraten doch eine Reihe von Einzelheiten in der Architektur des Sakramentshäuschens, wie die charakteristischen Mittelstücke der Balustersäulchen eine starke Abhängigkeit von dem Lettner in St. Maria im Kapitol. Noch entschiedener ist das Abendmahl-Relief von der gleichnamigen Darstellung am Lettner beeinflufst worden.



Abb. 6. Sakramentshäuschen in St. Georg zu Köln.

Bei einer Besprechung des Lettners ist es wohl gestattet, ein ihm nahestehendes Bildwerk kurz zu berühren.

Im Kreuzgange von St. Maria im Kapitol befindet sich eine Station, umrahmt von einer prachtvollen Renaissance-Architektur. (Vergl. Abb. 5.) Auf den beiden Ecken eines einfach gegliederten Unterbaues stehen zwei Karyatiden, durch eine darunter befindliche Inschrift näher als Judith und David bezeichnet. Beide Figuren tragen entschieden den Charakter der Frührenaissance. Auf ihnen ruht ein dreiteiliger Architrav, auf diesem ein reich ornamentierter Fries. Das Ganze wird gekrönt von einem hohen, fein profilierten Gesims. In die mittlere Fläche wurde später eine Nische gebrochen, in die man eine Station hineinstellte.

Auffallend ist nun, dafs eine Reihe von Details jener Umrahmung, die Verhältnisse der einzelnen Glieder des Gebälkes, die Ornamente, ganz genau dieselben sind wie bei unserem Lettner. Auch das Material ist dasselbe. Die Verwandtschaft der beiden Bildwerke ist so grofs, dafs wir auf den ersten Blick in der Station ein Bruchstück des Lettners vermuten würden. Aber dies ist wegen der Verschiedenheit der Gesamtmafse kaum möglich. Es mufs hier ein anderes Werk desselben Meisters oder derselben Schule vorliegen. In dem oben erwähnten Ratsschreiben war neben dem Lettner auch von einem Grabe und einem Altarsteine die Rede, die von Mecheln nach Köln überführt werden sollten. Dafs jenes Grab für die Familie Hackenay bestimmt war, ist wohl selbstverständlich. Wir wissen weiter aus Weinsberg, dafs Nicasius und Georg Hackenay in Maria im Kapitol und zwar in der Nähe des Lettners beigesetzt waren.

Nach alledem wäre es nicht unwahrscheinlich, dafs jene Umrahmung der Station ein Teil des Grabmales der Hackenays ist, das bei der Umsetzung des Lettners ebenfalls aus seinem alten Platze entfernt und später in eine Kreuzwegsstation umgewandelt wurde.

Köln. W. Ewald.

[21]) Weinsberg IV, S. 22. „So mach keiser Carolus dissem Nicasio das afflais-gelt, so in Coln vergadert war, zu vollest sines baus geschenkt haben. Und er hat ein pallast draus gebaut mit dem eirsten windeltorn in Coln."

Das Rationale von Toul.

(Mit Abbildung.)



Eine der interessantesten bischöflichen Insignien ist ohne Zweifel das Rationale. Im Mittelalter diesseits der Alpen vielfach verbreitet, ist es jetzt auf nur wenige Kirchen beschränkt. In seiner Studie über diesen Gegenstand[1]) konnte P. Braun nur drei Bischofssitze namhaft machen, wo es noch heute bei feierlichen Anlässen getragen wird: Eichstätt, Krakau, Paderborn. Es sei uns gestattet, hier auf ein viertes Bistum hinzuweisen, das sich heute noch des Rationale erfreut, nämlich Toul-Nancy. Obwohl die deutsche Literatur sich bis heute mit demselben fast gar nicht beschäftigt hat, verdient es doch aus mehr als einem Grunde eine genauere Betrachtung, weshalb wir seine Geschichte hier etwas ausführlicher darlegen.[2])

1. In keiner Diözese ist der Gebrauch des Rationale auf zahlreichern Denkmälern und durch einen längern Zeitraum bezeugt als in Toul, Eichstätt vielleicht ausgenommen. Toul ist immer stolz gewesen auf seine uralte Auszeichnung. Wohl aus diesem Grunde hat man versucht, ihr Alter möglichst hoch hinaufzurücken. P. Benoit-Picart will es gesehen haben auf einem Siegel der Bischöfe Dreux oder Drogon (907—922) und Gauzelin (922—962) von Toul; er meint sogar, der Gebrauch des Rationale in Toul sei vielleicht so alt wie die Gründung dieser Kirche durch den hl. Mansuetus, weil dieser Heilige stets mit dem Rationale dargestellt werde.[3]) Dieselbe Ansicht vertritt auch eine Broschüre des Abbé Guillaume.[4]) Da indes die beiden genannten Siegel heute nicht mehr vorhanden sind, und das älteste der uns erhaltenen Touler Bischofssiegel, nämlich dasjenige des Bischofs Riquin de Commercy († 1127) das Rationale nicht zeigt, so mufs der Gebrauch dieser Insignie in Toul im X. Jahrh. oder noch früher zweifelhaft bleiben, zumal Benoit-Picart in seinen Angaben nicht selten die kritische Genauigkeit vermissen läfst.[5]) Sicher bezeugt ist das Rationale in Toul zuerst auf dem Siegel des Bischofs Peter von Brixey (1165—1192) vom Jahre 1166,[6]) nicht erst bei Robert von Marcey, wie Rohault de Fleury glaubt.[7]) Bischof Peter sitzt in liturgischer Gewandung auf einem viereckigen Stuhle, mit Stab und Buch in den Händen; über der Kasel trägt er ein breites Schulterband, das mit viereckigen Bandverzierungen ausgestattet ist; auf der Brust hängen mehrere Kreuzchen. In diesem Ornatstück wird man unbedingt das Rationale erkennen müssen, dessen Form im Mittelalter bekanntlich vielfach gewechselt hat. — Vielleicht läfst sich das Rationale in Toul bereits einige Jahre früher nachweisen. Bischof Heinrich von Lothringen (1127—1165) trägt auf einem Siegel vom Jahre 1149 ein Ornatstück in Form des erzbischöflichen Palliums.[8]) Da das Rationale aber auch anderswo in dieser Form auftritt, so dürfen wir vielleicht mit Robert, dem sich Martin anschliefst, auf dem genannten Siegel das Rationale annehmen. Weil sich ältere Zeugnisse für das Rationale in Toul nicht vorfinden, können wir es hier nur bis zur ersten Hälfte des XII. Jahrh. verfolgen, während es sich in Halberstadt und Metz bereits in der zweiten Hälfte des X. Jahrh. nachweisen läfst.

[1]) Vergl. »Zeitschr. für christl. Kunst« XVI, 97 ff.

[2]) Vergl. Martin, Histoire des diocèses de Toul, de Nancy et de Saint Dié, I (Nancy 1900) 467 ss. Das Werk handelt mit grofser Sorgfalt über das Rationale zu Toul. Nur darin irrt der Verfasser, wenn er glaubt, das Rationale sei heute nur mehr in Nancy gebräuchlich.

[3]) Benoit-Picart, »Histoire ecclésiastique et politique de la ville et de la diocèse de Toul« (1707) p. 168. „Dreux de France et S. Gauzelin le Rationale portent, l'un dans le sceau de la donation qu'il fait au chapitre de l'abbaie de S. Martin et l'autre dans la charte de la fondation de l'abbaie de Bouxière". Die fragliche Abhandlung ist in der von mir benutzten Ausgabe vom Autor später handschriftlich hinzugefügt.

[4]) Guillaume, Le surhumeral, prévogative séculaire des seuls évêques de Toul, chez les Latins, en raison de l'antiquité de leur église (s. a. 7 pag.).

[5]) Über den Wert der Geschichte des P. Benoit vergl. Martin, I. p. XXV. Barbier de Montault ist allerdings geneigt, auf diese Angaben hin, den Gebrauch des Rationale im X. Jahrh. anzunehmen. Vergl. Mémoires de la société d'archéologie lorraine, 3. sér. XV (Nancy 1887) p. 195.

[6]) Robert, »Sigillographie de Toul« (Paris 1868) pl. II, Fig. 3.

[7]) La Messe VIII, 72. Vergl. diese Zeitschrift a. a. O. S. 117. Die Angaben Rohaults de Fleury über das Rationale von Toul sind durchaus ungenau und unvollständig.

[8]) Robert, Sigillographie pl. I, Fig. 2. Mir scheint hier eher das Pallium als ein Rationale dargestellt zu sein.

2. Die Form des Rationale tritt — abgesehen von Eichstätt — in keiner Kirche so verschiedenartig auf, wie gerade in Toul. Feste Gestalt nahm es erst im XV. Jahrh. an, vorher zeigt es einen häufigen Wechsel. Es lassen sich vornehmlich fünf Formen unterscheiden, von denen zwei allerdings nur je einmal auftreten. Als eine Art Stola, die auf der Brust gekreuzt und an der Kreuzungsstelle mit einer runden Agraffe verziert ist, erscheint es auf einem Siegel des Bischofs Eudes von Sorzy (1218—1228) aus dem letzten Jahre seiner Regierung.[9]) Man möchte leicht geneigt sein, dieses Unikum als eine Kaprice des Verfertigers des Sigills anzusehen, um so mehr, da ein zweites Siegel desselben Bischofs eine andere Gestalt des Rationale zeigt. Dagegen ist indes daran zu erinnern, dafs noch heute der Bischof von Krakau ein Rationale in Form einer gekreuzten Stola trägt.[10]) Darum ist auch das eigentümliche Ornatstück, das Bischof Eudes trägt, als Rationale anzusehen.

Die zweite Form ahmt durchaus das Pallium (Y) nach; wir sehen es so auf dem bereits erwähnten Siegel des Bischofs Heinrich von Lothringen, wo es mit vier Kreuzen verziert ist; auch in dieser Form tritt es nur einmal auf.[11])

Drittens erscheint es in einer das Pallium imitierenden Gestalt, nämlich nicht als schmales, sondern als breites Schulterband mit ebenso breitem, längerem oder kürzerem Pendant auf der Brust; aufserdem ist es durchweg mit Edelsteinen oder Stickerei verziert, während das Pallium aufser den Kreuzen jede Verzierung entbehrt; die Edelsteine sind meistens reihenweise gestellt. So sehen wir es auf zwei Siegeln des Bischofs Peter von Brixey aus den Jahren 1171 und 1186, bei Eudes de Lorraine-Vaudémont († 1197),[12]) Robert d'Ostenge de Marcey († 1253).[13]) Die Siegel zeigen diese Form zuletzt bei Johann von Sierk († 1305), wo es mit Vierecken und Perlen reich verziert ist;[14]) das vordere Pendant hängt bis unter den Saum der Kasel herab. Auch auf älteren Gemälden in der Apsis der Kathedrale zu Toul sieht man diese dritte Form des Rationale.[15])

Eine vierte Form behält nur das Schulterband bei, verzichtet aber auf das vordere Pendant und ersetzt es durch kleine Schellen oder Kreuze. Sie begegnet uns zuert auf dem eingangs erwähnten Siegel des Bischofs Peter von Brixey. Während es hier verziert und mit vier Kreuzen versehen ist, erscheint es auf einem Siegel des Bischofs Eudes von Sorcey ganz einfach, aber mit fünf Kreuzen.[16]) Dieselbe Form hat es vielleicht auch auf einer Münze des Bischofs Johann von Arzilliėrs († 1320).[17])


Das Rationale von Toul.

Seit der Mitte des XIV. Jahrh. endlich tritt jene Form auf, welche man mit verschiedenen Änderungen mehrere Jahrhunderte beibehielt und die auch jetzt

[9]) Robert, Sigillographie pl. IV, Fig. 19.

[10]) Abb. bei Essenwein, Krakau, Fig. 100.

[11]) Aufser Frage bleibt das Rationale in Form des Palliums auf einem Bilde des hl. Mansuetus aus dem XVII. Jahrh. im Chor der Kathedrale zu Toul.

[12]) Robert, Sigillographie pl. II, Fig. 4, 5. pl. III, Fig. 6. Auch auf einer Münze des Bischofs Peter erscheint es als Schulterband mit Pendant. Vergl. Bretagne et Briard, Notice sur une trouvaille des monnaies lorraines. (Nancy 1884) Nr. 7. Barbier de Montault in Mémoires de la soc. d'archéol. lorr. 1885, p. 259 [1].

[13]) Robert, Monnaies de Toul (1844) pl. V, Fig. 2, 3.

[14]) Robert, Sigillographie pl. VII, Fig. 17; ebenso erscheint es auf Münzen des Bischofs Johann. Robert, Monnaies, pl. VII, Fig. 3, 4.

[15]) Vergl. Lorraine-Artiste 1892, p. 13. Martin, l. c. I. 469.

[16]) Robert, Sigillographie pl. IV, Fig 9.

[17]) Robert, Monnaies pl. VII, Fig. 5. Ein sicheres Urteil gestattet die Darstellung nicht, da nur der Kopf und der oberste Teil der Brust sichtbar ist.

wieder in Nancy-Toul eingeführt ist. Es ist ein verziertes Schulterband mit zwei kürzeren Pendants auf der Brust und auf dem Rücken, die rechts und links herabhängen. Wir sehen diese Form zuerst auf einem Siegel des Bischofs Bourlémont (1330 bis 1353) vom Jahre 1341.[18]) Wie das Rationale in Bamberg und Eichstätt bereits frühzeitig, so erhielt es auch zu Toul auf den Schultern eine schildförmige Verzierung, aber erst viel später und einfacher. Auf dem Grabmale des Bischofs Henri de Ville († 1436) ist das Rationale auf den Schultern mit kostbaren Steinen in Form eines X verziert;[19]) auf andern Monumenten hat diese Verzierung eine runde Gestalt, um endlich in eine Art Epauletten überzugehen, die an dem Schulterbande befestigt sind.

Diese fünfte Form hatte Kanonikus Lesane vor Augen, als er in den „Statuta" der Touler Kirche[20]) das Rationale also beschrieb: „Est stola larga, fimbriata, circuiens desuper humeros, cum duobus manipulis dimissis ante et retro, et circa spatulas[21]) ex utraque parte in modum scuti rotundi lapidibus pretiosis cooperti, qui significant honorem et onus pastoris".

Nach dieser Beschreibung war das Rationale in Toul im XV. Jahrh. ein breites, mit Fransen versehenes Schulterband, das vorn und hinten mit zwei manipelartigen Ansätzen, auf den Schultern aber mit runden Schilden, Epauletten, versehen und aufserdem mit kostbaren Steinen verziert war. Die hier beschriebene Form und Ausstattung sehen wir auch auf Denkmälern jener Zeit, so auf einem um 1500 entstandenen Denkmale des hl. Mansuetus in der Krypta der Kathedrale.[21]) Der Heilige, in liturgischer Gewandung, trägt über der Kasel eine Art Pelerine, die bis über die Schultern hinabreicht; sie besteht aus zwei konzentrischen Kolliers, das untere ist mit Fransen und vorn mit zwei Pendants verziert; das engere Kollier zeigt die Worte: *Pater et Filius et Spiritus sanctus*; mit dem breiteren Kollier hängt es durch zwei Epauletten zusammen. Eine ganz ähnliche Form hat das Grabdenkmal des Bischofs Hugo († 1517), doch besteht es hier anscheinend nur aus einem breiten Schulterband, woran sich auch die Epauletten befinden.[22]) Man sieht aus dieser Zusammenstellung, wie verschiedene Stufen der Entwickelung das Rationale in Toul durchmachen mufste, bevor es seine endgültige Gestalt erhielt. In der Geschichte des Rationale überhaupt nimmt daher die Touler Insignie eine wichtigere Stelle ein, als man ihr bisher angewiesen hat.

3. Die Zeit, wann die Bischöfe von Toul ihr uraltes Vorrecht preisgaben, läfst sich mit ziemlicher Sicherheit feststellen. Das 1700 gedruckte Caeremoniale von Toul erwähnt noch ausdrücklich, dafs dem Bischofe bei der feierlichen Messe das Superhumerale — so wird unsere Insignie in Toul richtiger genannt — angelegt werde.[23]) De Vert schreibt 1708, der Bischof habe sich ehemals des Rationale bedient.[24]) Auch Calmet spricht in einem Brief vom 14. Januar 1726 an Montfaucon von dem ehemaligen Gebrauch des Rationale oder Superhumerale seitens des Bischofs von Toul.[25])

Nach diesen Angaben hat also der Gebrauch des Rationale in Toul bis zu Anfang des XVIII. Jahrh. bestanden. 1801 wurde das Bistum Toul unterdrückt, aber bereits 1817 neu errichtet, jedoch um sofort mit Nancy vereinigt zu werden. Im Jahre 1851 hielt Bischof

[18]) Hundert Jahre früher kommt eine ähnliche Form auf einem Siegel des Bischofs Roger von Marcey vor, aber als Pelerine mit zwei Pendants auf der Brust, dazwischen hängen drei Glöckchen. Robert, Sigillographie pl. V, Fig. 11.

[19]) Vergl. Démarge, Découvertes à la cathédrale de Toul in dem Journal de la société d'archéologie lorraine XLI (Nancy 1892) 197 ss. Démarge glaubt, die einfachere Form auf dem Denkmal Henris de Ville, wo es nur ein schlichtes Band ist, entspreche mehr der Wirklichkeit als die spätern komplizierten Formen. Indes erklärt sich die Verschiedenheit aus der Entwickelung unseres Ornatstückes. Abbild. bei Martin l. I, p. 469.

[20]) Statutorum insignis ecclesiae cathedralis Tullensis vetusta collectio, a venerabili Nicolao le Sane, adornata et in capitulo generali Cinerum a. 1497 confirmata. Jetzt in der Nationalbibliothek in Paris (Ms. 10. 1019 du Fonds latin) fol. 67.

[21]) Spatulae = scapulae. Martin l. c. schreibt den P. Benoit verbessernd: ... ante et retro et circa spatulas; den Monumenten zufolge ist indes zu lesen: ... ante et retro, et circa spatulas.

[22]) Abbild. bei Martin l. c. p. 470. Das Denkmal befindet sich in der Kirche Blénod bei Toul. De Vert, Explication des cérémonies de l'église, II. pl. I, Fig. 5 bietet eine Abbildung des Rationale, welche im wesentlichen mit dieser letzten Form übereinstimmt.

[23]) Vergl. Barbier de Montault in Mémoires de la société d'archéol. lorraine (1887) p. 191.

[24]) Explications sur les cérémonies de l'Eglise II, (1708) 153.

[25]) Vergl. Rohault de Fleury l. c. p. 73, wo der Brief vollständig abgedruckt ist.

Menjaud eine Synode ab, bei welcher Gelegenheit auch das Privileg der Touler Kirche, das Surhumeral, zur Sprache kam, worauf Abbé Guillaume[26]) die oben erwähnte Broschüre über den Gebrauch des Rationale in Toul verfafste; am Pfingstfeste des folgenden Jahres trug Menjaud nach langer Zeit wieder zum ersten Male bei der feierlichen Messe das Surhumeral. Als Lavigerie 1865 den bischöflichen Stuhl von Toul-Nancy bestieg, richtete er, um offiziell durch die höchste Autorität für sich und seine Nachfolger die Erneuerung des alten Privilegs zu erwirken, an die Kongregation der Riten die Supplique, die vielhundertjährige Insignie der Touler Kirche wieder tragen zu dürfen; er berief sich zur Begründung seines Gesuches auf eine Tradition, nach der Papst Leo IX. der Kirche von Toul dieses Privileg gegeben habe. Durch Reskript vom 16. März 1865 wurde dem Bischof von Nancy-Toul der Gebrauch des Surhumeral gestattet.[27])

4. Als Grund, weshalb den Bischöfen von Toul der Gebrauch des Rationale konzediert worden sei, bezeichnen die erwähnten Statuten den Vorrang des Bischofs von Toul vor den übrigen Bischöfen der ehemaligen Trierer Kirchenprovinz: der Bischof von Toul nahm in Abwesenheit des Erzbischofs von Trier die Konfirmation und Konsekration der Bischöfe von Metz, Verdun, Nancy, Saint-Dié vor. De Vert hat sich dieser Meinung angeschlossen. Wie der Bischof von Ostia als Konsekrator des Papstes schon früh durch das Pallium ausgezeichnet wurde, so soll der Bischof von Toul als Decanus der Kirchenprovinz als Auszeichnung das Rationale getragen haben.[28]) Es ist dies indes nichts als eine Vermutung, für die sich ein stichhaltiger Beweis nicht beibringen läfst. — Die Tradition will, wie wir eben hörten, den Gebrauch unserer Insignie auf eine Konzession des Papstes Leo IX. zurückführen, der vorher, als Bruno von Dachsburg den Touler Bischofsstuhl (1026—1039) innehatte und der später dieser Kirche als besondere Auszeichnung das Rationale verliehen haben soll. Leider geschicht unter den Privilegien, die Leo IX. der Kirche von Toul gewährte, des Rationale gar keine Erwähnung, so dafs diese Tradition ebenfalls abzuweisen ist.[29])

Wahrscheinlich legten sich die Bischöfe von Toul das Rationale eigenmächtig zu, da sie hinter den Bischöfen von Metz nicht zurückstehen mochten, die es bereits unter Bischof Adelbero II. (984—1005) erlangt hatten.[30]) Ein solcher Vorgang hätte bei der damaligen Freiheit in liturgischen Dingen nichts aufsergewöhnliches an sich.

5. Bei der Verehrung, welche Toul stets gegen den Gründer seiner Kirche hegte, wählte man als Muster für das neue Superhumerale jene Form, welche der Heilige auf dem schon erwähnten Denkmale in der Krypta der Kathedrale trägt. Unsere Abbildung, für welche ich die Photographie der Freundlichkeit des Abbé Hogard, Geheimsekretärs des Bischofs Turinaz von Nancy verdanke, gibt eine Vorstellung von der Gestalt und Ausstattung dieses modernen Superhumerale. Dasselbe ist aus Goldstoff gearbeitet und besteht aus einer Pelerine, deren oberer Teil à jour gearbeitet ist. Goldfransen umgeben den äufsern Rand. Der innere Rand der Pelerine wird bedeckt von einem schmalen Bande mit den Worten: *Pater et Filius et Spiritus Sanctus.* An diesem Kollier sind zwei halbkreisförmige Schulterblätter mit Goldfransen angebracht. Das Ornatstück ist geschmackvoll mit Blumen, Ranken und kostbaren Steinen reich verziert. Durch eine goldene Spange wird es zusammengehalten.

Ist auch die Symbolik an diesem modernen Rationale nicht so reich vertreten wie an denjenigen des Mittelalters, so ist es doch ein würdiges Ornatstück des Bischofs bei den feierlichen Pontifikalhandlungen, über dessen Wiederaufleben der Freund mittelalterlicher Kunstarchäologie sich nur freuen kann.

Paderborn. Beda Kleinschmidt, O.F.M.

---

[26]) Abbé Guillaume ist auch der Verfasser einer weitläufigen, aber unkritischen »Histoire du diocèse de Toul et celui de Nancy«. 5 vol. (Nancy 1865) ss.

[27]) Vergl. Recuil des Ordonn. Nancy 1866, p. 334. Martin, l. c. III, (1903) 395, 435.

[28]) Statuta etc. fol. 67. Vergl. »Gallia christiana« 2. édit. XIII (1874) 957; vergl. ibid. 371.

[29]) Vergl. Abel, Le pallium (Metz 1867) p. 67. In der Lütticher Kirche gibt es eine ähnliche Tradition. Papst Stephan IX., vorher Bischof von Lüttich, soll dieser Kirche das Rationale gegeben haben. Vergl. Mon. Germ. XXV, 88.

[30]) Vergl. Sigiberti vita Deoderici I. n. 9. Mon. Germ. IV, 468.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XVII. (Mit Abbildung.)

33. Spätgot., silbervergold. Ciborium der Stiftskirche zu Fritzlar (Kat.-Nr. 395).

Harmonische Verhältnisse zeichnen dieses silbervergoldete, 40 *cm* hohe, Ciborium aus, welches um die Mitte des XV. Jahrh. in Mitteldeutschland entstanden sein mag. Der durch seine ganz glatten Flächen um so kräftiger wirkende, sternförmige Fufs hat knappen, aber stark betonten Übergang zum mafswerkgravierten, von ebenso behandeltem wuchtigen Knauf unterbrochenen Schaft, aus dem ein auffallend kleiner glatter Trichter herauswächst. Desto gröfser ist die von diesem getragene Platte, als der Boden der sechsseitigen Kuppa, die durch die stark betonte, nur infolge der Abstufungen und Durchbrechungen leichter wirkende Eckpfeileranlage einen ungewöhnlich reichen Eindruck macht, der noch erhöht wird durch die unten abzweigenden konsolenartigen Haken, wie sie sonst an diesen Stellen zuweilen begegnen, um herabhangenden Wappenschildchen als Ösen zu dienen. Die quadratischen Füllungen sind mit kräftig gravierten, eigentlich ausgesparten Blattwerkornamenten geschmückt, die in vorzüglicher Verteilung die Flächen beleben. Am Fufse des langen Helmes, der seine ursprüngliche Scharniervorrichtung mit Rosette und Haken bewahrt hat, bildet ein gegossener Blattfries zugleich den Abschlufs der Kuppa, und aus ihm steigen in entsprechender Verjüngung die Krabbenleisten auf, die sich in dem bekrönenden Knäufchen vereinigen. Zwischen ihnen entfalten sich die mit Schindelgravuren versehenen Helmflächen, die, ungewöhnlich hoch, langweilig wirken würden ohne die aufgelöteten, langen Giebel mit ihren Fensterschlitzen nach vorn und auf den Seiten, etwas zurückliegend und dadurch in den Höhenzug um so gefälliger einstimmend. Das Bekrönungsknäufchen, das, für sich allein genommen, einen viel zu schwachen Abschlufs bilden würde, trägt ein gegossenes Kreuz mit Kruzifixus, der in Bewegung u. Lendentuchdrapierung trotz seiner Kleinheit die Ursprungszeit mit Sicherheit erkennen läfst. Auch die in Kreuzblumen endigenden Balken gliedern sich dem Ganzen vortrefflich ein, das in formeller Hinsicht als musterhaft bezeichnet werden darf, in praktischer Beziehung aber, wegen Mangel an Handlichkeit, einigen Bedenken unterliegt. Schnütgen.



Bücherschau.

Illustrierte Geschichte der katholischen Kirche von Professor Dr. J. P. Kirsch in Freiburg (Schweiz) und Professor Dr. V. Luksch in Leitmeritz. Herausgegeben von der österr. Leo-Gesellschaft in Wien. Mit zirka 50 Tafelbildern und über 800 Abbildungen im Text. Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München.

Das Bedürfnis nach einem gröfseren volkstümlich gehaltenen Lehrbuch der Kirchengeschichte ist unverkennbar, und dafs es illustriert sei, entspricht so sehr den Gepflogenheiten und Wünschen unserer Zeit, der durch Abbildungen leichter über den langen Text hinweggeholfen wird, dafs die Verbindungen beider Elemente als ein durchaus angebrachtes Unternehmen erscheint. Von der auf diesem Gebiete durch die verwandten Veröffentlichungen der letzten Jahre wohlbewährten Gesellschaft in Wien-München insceniert, darf es mit vollem Vertrauen begrüfst werden, zumal zwei so tüchtige und gewandte Gelehrte für die wissenschaftliche Bedeutung, die richtige Auswahl, die ansprechende Form alle Gewähr leisten. In 20 bis 25 Kleinfolioheften (à 1 Mark) soll das Werk seinen Abschlufs finden, und zwar vor dem Ende des nächsten Jahres. — Das I. Heft von 24 Seiten liegt bereits vor und behandelt im I. Kapitel „die Fülle der Zeit", im II. „die Stiftung der Kirche" mit Einschlufs der apostolischen Reisen, im III. „das kirchliche Leben im apostolischen Zeitalter", zunächst „die gottesdienstlichen Versammlungen". — In knapper aber ganz klarer Weise sind hier die Anfänge des Christentums objektiv aber warmherzig geschildert und keine Seite entbehrt der ebenso gut ausgeführten wie ausgesuchten Abbildungen, die den Text unmittelbar begleiten, indefs die Orientierung noch mehr erleichtern würden, wenn sie auch mit fortlaufenden Nummern versehen wären. Die Ausstattung ist musterhaft bis auf die etwas zu dunklen Initialen. — Mithin sind alle Vorbedingungen geboten für reichen Erfolg! K.

Papst Pius X. Ein Lebensbild des heiligen Vaters. Mit einem Rückblick auf die letzten Tage Leos XIII. Von Mgr. Dr. Anton de Waal. Mit einem Titelbild: Papst Pius X., und 137 Abbildungen im Text. Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München. (Preis geb. 4 Mk.)

Dafs in so überaus kurzer Frist (weniger als zwei Monate nach der Papstwahl) dieses Lebensbild erschien, und dafs es über den neuen, bis dahin wenig bekannten Papst so Vieles, so viel Intimes und nur Zuverlässiges bringt, findet seine Erklärung nur in der ungewöhnlichen Rührigkeit und Gewandtheit des gerade auf diesem Gebiete höchst bewanderten und quellenkundigen (nachbarlichen) Verfassers, dem nicht blofs die sehr wichtigen amtlichen Berichte des früheren Bischofs und Patriarchen an den päpstlichen Stuhl zur Verfügung standen, sondern auch vielfache Mitteilungen aus den früheren Wirkungskreisen und aus vertraulichen Beziehungen Seiner Heiligkeit, sogar von dieser selbst. Dank diesen glücklichen Umständen ist diese Biographie bereits sehr eingehend und zugespitzt, persönlich im besten Sinne des Wortes; die Wärme und Frische, mit der sie geschrieben ist, hat darin, wie in der persönlichen Hingebung an die erhabene Person des hl. Vaters ihren Grund. — Von den 7 Abschnitten, in die das Buch zerfällt, ist der erste dem verstorbenen Papste, seiner Bedeutung und seinen letzten Tagen gewidmet, der zweite dem Konklave; und in beiden fehlt es nicht an neuen Eröffnungen und Gesichtspunkten. — Die folgenden fünf Abschnitte erzählen von der Kindheit und Heimat des neuen Papstes, von seiner Tätigkeit als Kaplan, Pfarrer und Domherr, sodann als Bischof, des Weiteren als Patriarch, endlich als Papst, also namentlich der Krönung. Diese treuherzigen, liebevollen Schilderungen sind reich an Belehrung wie Erbauung, und die zahlreichen durchweg vortrefflichen Bilder, für deren eiliges Zusammensuchen und geschicktes Zusammenstellen nur die Fertigkeit und Betriebsamkeit des Dr. Baumgarten ausreichten, illustrieren diese Schilderungen in einer Geist, Gemüt, Geschmack so befriedigenden Weise, dafs der vornehm sich darbietenden Schrift in jeder Hinsicht das beste Zeugnis ausgestellt werden darf. Die beste Empfehlung derselben ist freilich das schöne Motto: „Omnia vestra in charitate facite", das ihr der hl. Vater eigenhändig gewidmet hat, und das ihr in Faksimile-Wiedergabe vorangestellt ist. D.

Von Sr. Heiligkeit Pius X. hat Kühlens Kunstverlag Porträts in zwei Darstellungen besorgt, zum Teil unter Zugrundelegung der im August gemachten Aufnahmen des römischen Photographen Felici und mit Verwendung der von Seiner Heiligkeit zu diesem Zwecke gegebenen Unterschrift. — Von diesen beiden Darstellungen: A. Halbfigur, nach dem treffend charakterisierten Bilde des Porträtmalers Massau mit segnend erhobener Rechte; B. Brustbild, liegen mehrere matte Lichtdrucke auf Kupferdruck mit Plattenrand vor, die je nach der Blatt- und Bildgröfse von 30×41 (bezw. 19×25), 41×60 (bezw. $26\frac{1}{2} \times 35$), 56×73 (bezw. $33\frac{1}{2} \times 44$ *cm*) 1,20 Mk., 2 Mk., 4 Mk. kosten, also mäfsige Preise für die in jeder Hinsicht gelungene Ausführung. — Nach dem Originalgemälde Massaus sind für die nächste Zeit auch gröfsere farbige Kunstblätter desselben Verlages zu erwarten, wie farbige Reliefbilder kleinen Formates (à 25 Pf.) bereits erschienen sind.

Die Schweizerischen Heiligen des Mittelalters. Ein Hand- und Nachschlage-Buch für Forscher, Künstler und Laien. Mit 87 Text-Abbildungen, 1 Karte und 1 Lichtdrucktafel. Von E. A. Stückelberg. Verlag F. Amberger. Zürich 1903. (Preis 6,40 Mk.)

Der auf dem Gebiete seiner heimatlichen Kultur- und Kunstgeschichte, namentlich auch hinsichtlich ihrer Ikonographie und ihres Reliquienkultes unermüdliche Verfasser legt wiederum ein mustergültiges Büchlein vor, das sich durch reichen Inhalt und interessante Illustration auszeichnet. Es zählt in alphabetischer Reihenfolge die 74 innerhalb der Grenzen des heutigen Schweizergebietes bestatteten mittelalterlichen

Heiligen auf, mit mehr oder minder eingehenden Notizen über ihren Lebenslauf, ihre Verehrung, ihre Darstellungen, sowie ihre Literatur. Hier fehlt es nicht an minder bekannten Namen und Mitteilungen, sowie an Fingerzeigen für diejenigen, die einzelnen Heiligen oder Seligen genauer nachgehen möchten. Unter den Abbildungen begegnen merkwürdige Details und die Übersichtstafeln über die (strahlenförmige) Ausdehnung der Verehrung einzelner hervorragender Heiligen sind ebenso dankbar zu begrüfsen, wie die Landkarte mit den in sie eingetragenen Grabstätten. Die verschiedenen Register erleichtern die Orientierung und damit die Benutzung des in mehrfacher Hinsicht sehr brauchbaren Buches, das hoffentlich die bezügliche Forschung in anderen Ländern bei denjenigen anregen wird, denen es gelingen mag, sich in das vielgestaltige, weit zerstreute Material ebenso liebevoll und erfolgreich zu vertiefen. Schnütgen.

Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes. Werke der Goldschmiedekunst, Elfenbeinschnitzerei und Textilkunst. 35 Lichtdrucke mit Text von Stephan Beissel. Kühlens Kunst-Verlag in M.-Gladbach. (Preis 30 Mk.)

Die Aachener Schatzkammer hat auf der Welt nur einige Nebenbuhler, und auch vor diesen den Vorzug, von der Goldschmiedekunst der fünf letzten Jahrhunderte des Mittelalters mehrere Dutzend Denkmäler ersten Ranges zu besitzen, die in den letzten fünf Jahrzehnten des öfteren abgebildet und beschrieben sind. So vortrefflich diese Abbildungen und Erläuterungen für ihre Zeit waren, den gesteigerten Ansprüchen der Gegenwart genügen sie nicht mehr, so dafs die vorzüglichen Lichtdrucktafeln, die Kühlen so eben vorlegt, und die nicht gerade ausgedehnten, aber höchst inhaltreichen Erklärungen, mit denen Beissel als langjähriger, gründlicher Kenner sie begleitet, aufs wärmste zu begrüfsen sind. Gröfse und gleichmäfsige Schärfe der Aufnahmen gestatten eingehendes Studium, und der Text (der die in der „Aachenfahrt" desselben Verfassers unlängst behandelte Geschichte des Schatzes und seiner Hauptstücke als bekannt voraussetzt) bietet auf Grund der neuesten, vornehmlich durch die vorigjährige kunsthistorische Ausstellung angeregten Untersuchungen neue Angaben und Kombinationen in grofser Zahl und guter Begründung. Ob sie freilich alle sich behaupten werden bei der augenblicklichen Vorliebe gerade für diese Forschungen, besonders auf dem Gebiete des rheinischen Grubenschmelzes (über den ein grofses Prachtwerk von Falkes in Monatsfrist erscheinen wird), ist zweifelhaft. Dafs die beiden grofsen Schreine, denen mit Recht je 5 Tafeln gewidmet sind, in Aachen ausgeführt wurden, ist sehr wahrscheinlich, dafs der Karlsschrein aber noch Wibert, dem Künstler des Radleuchters, seinen Ursprung, auch nur seinen Anfang verdankt, kaum anzunehmen, wie überhaupt die Grundanschauung des Verfassers, an den grofsen Schreinswerken sei durchweg mehrere Jahrzehnte hindurch gearbeitet worden, vielleicht mit einem Fragezeichen zu versehen ist. Auch hinsichtlich der Urheber der beiden Schnurgassenschreine in Köln könnten die Namen an denselben zu etwas anderen Vermutungen führen. Die auf Seite 6 erwähnte, mit Recht an die Maas verlegte (Trag-)Altartafel ist nicht in Aschaffenburg, sondern in Augsburg (wie aus dieser Zeitschrift Bd. XV, Sp. 125 ff. zu ersehen). — Die Prüfung der 35 prächtigen Foliotafeln mit ihren 32, den Höhepunkt der Leistungsfähigkeit in ihren Entstehungszeiten bezeichnenden Gegenständen bietet einen ungewöhnlichen Genufs an der Hand der leicht und zuverlässig wirkenden Beschreibungen, so dafs der Wunsch, auch andere Schatzkammern möchten eine solche Veröffentlichung erfahren, gewifs von allen Interessenten geteilt wird.

Schnütgen.

Der Severi-Sarkophag zu Erfurt und sein Künstler samt Übersetzung der Vita und Translatio Sancti Severi des Priesters Liutolf von Dr. Otto Buchner. Mit 2 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. Hugo Güther in Erfurt.

Als opus posthumum erscheint diese kleine Studie, die von der Vertiefung des verstorbenen Verfassers in die mittelalterliche Plastik Deutschlands, namentlich Thüringens, und von seinem feinen Verständnis für dieselbe rühmliches Zeugnis ablegt. Sie behandelt den nur noch in seinen Teilen vorhandenen Severi-Sarkophag, den der Verfasser an der Hand mehrerer guter Abbildungen eingehend beschreibt, erklärt und im Zusammenhang mit gleichzeitigen Skulpturen, sowie mit Werken desselben Künstlers behandelt, als welchen er (auf Grund der Inschrift an einer Madonna der Severikirche) Johannes Gehart ermittelt hat. Diesen durch die Anschaulichkeit und Lebendigkeit der Darstellung, die Körperlichkeit der Erscheinung, den ruhigen Ernst ausgezeichneten heimischen Bildhauer aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben, ist ein Verdienst des aus fruchtbarem, soliden Schaffen abberufenen jungen Gelehrten. Schnütgen.

Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrh. auf der Ausstellung zu Brügge 1902. Herausgegeben von Max J. Friedländer. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. 1903.

Von diesem glänzenden Nachklang der hochbedeutsamen Ausstellung zu Brügge, die bei 400 Gemälde umfafste, liegt uns nicht der aus 90 Grofsfoliotafeln bestehende vorzügliche Abbildungsapparat vor, sondern nur der eine eingehende kritische Beschreibung des letzteren enthaltende, die brennende Frage nach der Bedeutung der früheren niederländischen Maler vom Standpunkt der höchsten Sachkenntnis behandelnde Text, der so recht den Wert einer derartigen, die unmittelbare Vergleichung ermöglichenden, von den berufensten Kennern besuchten und besprochenen Ausstellung beweist. Aufser diesem (nur in 225 Exemplaren à 100 Mk. gedruckten) Prachtwerk hat der Verlag, der in Brügge mehr als die doppelte Anzahl von Aufnahmen (also der Hälfte sämtlicher Gemälde), gemacht hatte, 198 Pigmentdrucke in Folioformat (à 1 Mk. das unaufgezogene Format) veröffentlicht, und dazu einen sehr übersichtlich geordneten Katalog herausgegeben, der die einzelnen Blätter genau bezeichnet, sowohl in der

Ordnung nach Künstlernamen, wie nach den Nummern des von James Weale bearbeiteten offiziellen Ausstellungskatalogs. Dafs diese Pigmentdrucke, von denen uns eine Anzahl von Proben vorliegt, durchweg den höchsten Anforderungen genügen, versteht sich bei diesem Verlage eigentlich von selbst, und gerne werden nach ihnen diejenigen greifen, die den alten, neuerdings mit Recht in den Vordergrund des Interesses und der Anerkennung, ja der Bewunderung gezogenen flämischen Meistern ihre Studien widmen wollen. G.

Geschichte der geistlichen Musik von Hermann Barth. Gustav Schloessmann, Hamburg 1903. (Preis 2 Mk.)

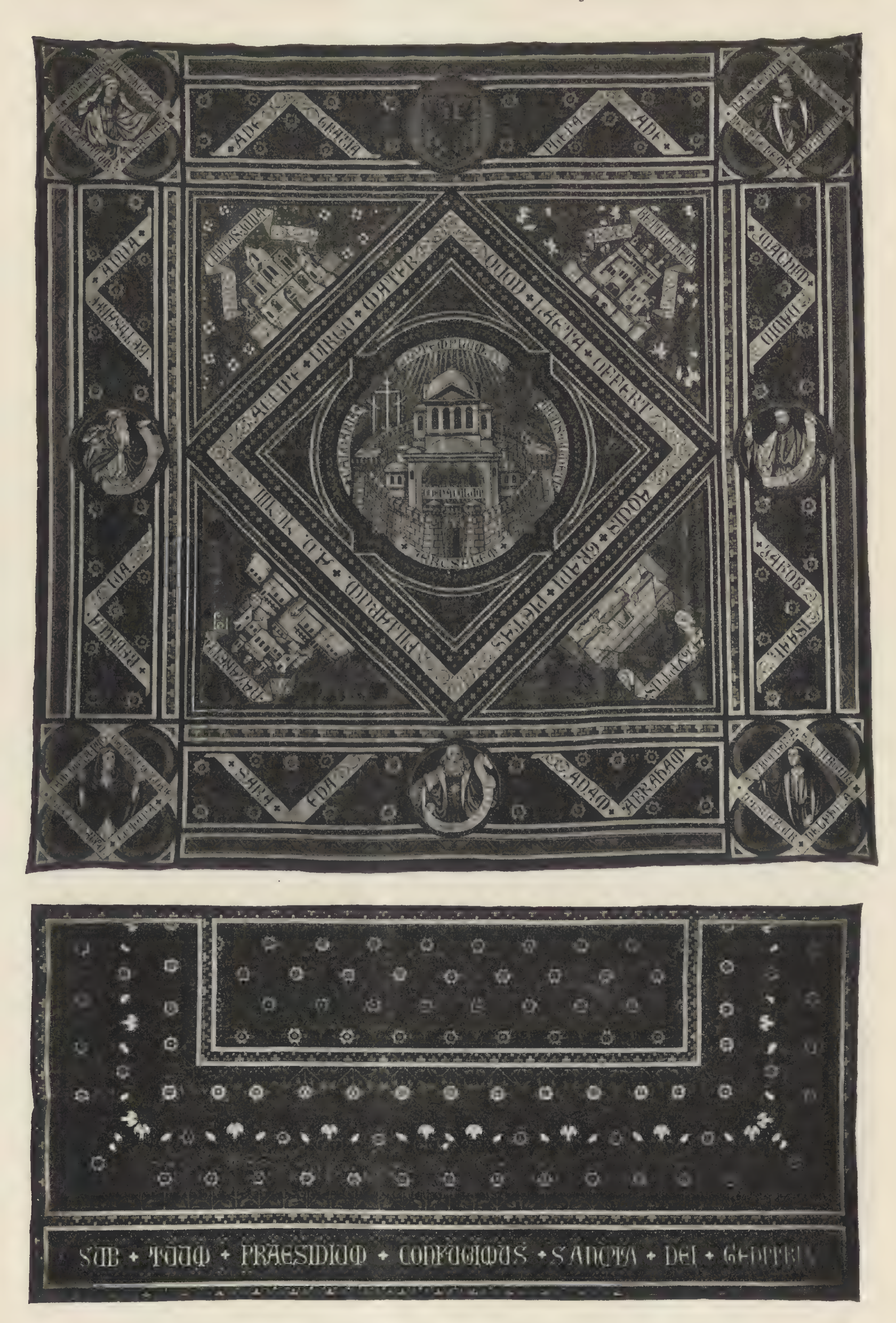
In „Schloessmanns Bücherei für das christliche (evangelische) Haus" erscheint diese Geschichte der geistlichen Musik als II. Band. Sie zerfällt in 9 Abschnitte, von denen der erste die geistliche Musik des Mittelalters, der zweite die Höhe des katholischen Kirchenstils (Palestrina usw.) behandelt, der dritte den Einflufs der Reformation auf die geistliche Musik, der vierte die Heroen protestantischer Musik (Händel, Bach usw.), der fünfte die grofsen Wiener Meister (Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven usw.), der sechste die Romantiker (Schubert, Spohr, Weber), der siebente Mendelssohn, der achte die moderne geistliche Musik (Schumann, Hiller, Lachner, Liszt usw., usw.), der Schlufsabschnitt die neuzeitlichen Bestrebungen, die Orgel im letzten Jahrhundert, das Kirchenlied. — Obwohl das Interesse für die geistliche Musik des Protestantismus im Vordergrunde steht, ist die Darlegung doch objektiv, dazu durchaus würdig und recht instruktiv. Die eingestreuten Abbildungen, Neumen, Porträts usw. erscheinen als interessante Beigaben. C.

Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete der Literatur und Kunst, herausgegeben von Karl Muth. Jos. Kösel'sche Buchhandlung, München u. Kempten. (Preis vierteljährlich 4 Mk.)

Diese neue Zeitschrift mit ihrem hochgemuteten Titel und Programm ist von einem ungewöhnlich zahlreichen und bedeutsamen Mitarbeiterstab umgeben unter der Flagge des als Kritiker (Veremundus) bekannten und als Redakteur von „Alte und Neue Welt" bewährten Führers, der im Vorwort für den christlichen Idealismus eintritt, aber auf realistischer Grundlage, der modernen, aber wahren Kultur dienen, dem Volksleben sich widmen, Dichtung und schöne Literatur pflegen, die Kunst der Gegenwart prüfen und fördern will, also den Rahmen sehr weit spannt. — Das am 1. Oktober erschienene, vornehm ausgestattete und mit 3 guten Bildern geschmückte I. Heft von 128 Seiten ist sehr reichhaltig, und hervorragende Schriftsteller treten mit den reifen Früchten ihrer Talente und Forschungen in die Schranken. So charakterisiert Finke vortrefflich den vor gerade 600 Jahren trotz seiner gewaltigen Persönlichkeit elend hingeschiedenen Papst Bonifaz VIII. — Lienhard verherrlicht in geistreicher Fiktion Heinrich von Ofterdingen als den Nibelungendichter. — Pastor versieht im Anschlufs an das Prachtwerk von Steinmann die Wandfresken der sixtinischen Kapelle mit neuen geschichtlichen Notizen. — v. Schanz verfolgt den Einflufs von Kant in Frankreich hinsichtlich der Philosophie. — Wieman vertritt die Belletristik durch eine eigenartige romantische Novelle. — Eggert liefert interessante Beiträge zur Würdigung der Frau Eduard Mörike's. — Loersch legt eine Lanze ein für die von ihm so eifrig vertretene Denkmalpflege. — Storck referiert, im Anschlufs an Richard Wagner, über Musik und Drama. — Leitschuh feiert Ludwig Richter zu seinem hundertsten Geburtstage als den sinnigen, volkstümlichen Künstler. — Dann folgen als, wie es scheint, ständige Gruppen: Leuchtende Gedanken; Kritik: Ein rheinisches Lebensbild (Leopold Kaufmann) von Cardauns; Hochlands-Echo, in welchem, zur Verurteilung der (Kunst-)Fälschungen, das Sammeln doch etwas einseitig beurteilt wird, endlich Rundschau, in der über neue Erscheinungen und Veröffentlichungen auf dem Gebiete der Philosophie, Naturwissenschaft, Pädagogik, Literatur, Theater, Kunst, Musik etc. sehr anregend berichtet wird. — Schon diese kurze Inhaltsangabe zeigt, wie viel Wichtiges, Neues, Aktuelles auf den verschiedensten Gebieten hier von den kompetentesten Beurteilern und Referenten geboten wird; und in dieser Hinsicht darf das I. Heft ohne Zweifel als typisch betrachtet werden. In der Universalität wie in der Zuverlässigkeit hinsichtlich des Inhaltes und der Form wird die Gröfse der neuen Zeitschrift erstrebt und allem Anscheine nach auch erreicht. Hoffentlich tut sie den bestehenden Fachblättern nicht allzuviel Eintrag. — Das II. Heft ist dem I. ebenbürtig. In ihm finden die Aufsätze von Wieman, Pastor, Eggert Fortsetzung oder Schlufs. Mausbach schildert in geistvoller Weise das religiöse Leben als ein Hochland der Seele; Stölzle den Professor Ernst von Lasaulx aus seinen Briefen, Lienhard die Bedenken gegen Ibsen; Lerner den Kampf um den Südpol, von Weeck den Papst Leo XIII., und „Kritik" wie „Hochlands-Echo" und „Rundschau" sind wiederum reich an Belehrung. Schnütgen.

Die Kunst des Jahres. Deutsche Kunstausstellungen 1903. Geschmackvoll kartoniert 5 Mk. Verlagsanstalt F. Bruckmann in München.

Der hier zum zweiten Male, wiederum sehr prompt, vorgelegte Jahresband bringt von den bedeutendsten Kunstwerken, die in den hervorragendsten Ausstellungen: zu Berlin, Dresden, München, Venedig, Wien erschienen sind, 257 vorzügliche Abbildungen mit kurzer Unterschrift; und ein alphabetisch geordnetes „Verzeichnis der Abbildungen" nennt die Künstler, ihren Wohnort und ihr Alter. Weitere Notizen fehlen, so dafs die Abbildungen nur durch sich wirken, im ganzen gut ausgesucht bis auf einige Darstellungen, die doch nicht auf jedem Familientische angebracht sind. Diese Orientierung über die Kunstleistungen dieses Jahres läfst an Vollständigkeit der Auswahl, Aktualität des Erscheinens, Handlichkeit des Formates, Billigkeit des Preises nichts zu wünschen übrig. R.



Das neue Teppichwerk der St. Marienkirche zu Aachen.

Abhandlungen.

Das neue Teppichwerk der St. Marienkirche zu Aachen.

(Mit 2 Abbildungen, Tafel III.)

Der namhaften Zahl prächtiger Kirchenteppiche, welche seit dem Ende der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts entstanden, ist in jüngster Zeit ein neuer hinzugefügt worden, der zwar nicht den Anspruch erhebt, der bedeutendste dieser Teppiche zu sein, jedoch mit anderen gröfseren Chorteppichen immerhin rivalisieren darf. Wir meinen das Teppichwerk, welches Aachener Damen zu Ehren der Gottesmutter für die St. Marienkirche zu Aachen angefertigt haben, und das am 8. Dezember letzten Jahres, dem Fest der unbefleckt Empfangenen, zum ersten Male Altarstufen und Chor geschmückt hat.

Die Anregung zu ihm ging von Frau Kommerzienrat Vossen, Frau Lingens-Bischoff und Fräulein Emma Adenaw aus. Rasch waren fromme Verehrerinnen der Gottesmutter in genügender Zahl gefunden, welche bereitwilligst entweder ihr Scherflein zur Bestreitung der nicht unerheblichen Kosten spendeten oder ihre Beihilfe für die Ausarbeitung des Teppichs zusagten. So konnte, nachdem Schreiber dieser Zeilen eine Skizze entworfen und Herr W. Mengelberg in Utrecht sie in seiner bekannten Weise in Farben trefflichst ausgeführt hatte, mit dem Werke begonnen werden. Es wurde der als Stickgrund dienende Stramin in der Ausdehnung des Teppichs provisorisch aneinander gereiht, die Zeichnung durch Maler Wirth vergröfsert und auf den Stramin übertragen und dann den Damen die wieder auseinander getrennten Stücke zum Aussticken übergeben. Es geschah das gegen die Mitte des Dezembers 1902. Die Arbeit schritt so rasch voran, dafs im August des folgenden Jahres bereits an das Zusammensetzen der Stücke und die Fertigstellung des Teppichs gedacht werden konnte. Mit Beginn Oktober war das Werk vollendet.

Das Teppichwerk besteht aus zwei völlig voneinander getrennten Teppichen, einem kleineren für die Stufen des Hochaltars und einem gröfseren für den Chor. Jener mifst ca. 6×6 *qm*, dieser ca. $6^1/_2 \times 3$ *qm*. Die Teilung erfolgte aus praktischen Gründen. Natürlich mufste dafür Sorge getragen werden, dafs zwischen dem Altarstufenteppich und dem Chorteppich nicht blofs stilistisch und koloristisch, sondern auch hinsichtlich der dekorativen Motive und der in ihnen zum Ausdruck kommenden Idee Einheit herrsche.

Der Chorteppich setzt sich aus einem ca. 4,20 $\times$ 4,20 *m* haltenden Mittelfelde und einer 0,90 *m* breiten Borte zusammen. Das Mittelfeld besteht aus einem über Eck stehenden Quadrate und vier gleichseitigen rechtwinkligen Dreiecken. Dem Quadrate, dessen Seiten in grofsen Unzialen die Widmungsinschrift: *ACCIPE - VIRGO - MATER - QVOD - LAETA - OFFERT - AQVISGRANI - PIETAS - FILIARVM - A·D· MCMIII.* (Nimm hin, Jungfrau-Mutter, was freudig der Töchter Aachens Frommsinn spendet. Im Jahre des Herrn 1903) enthält, ist ein Vierpafs eingeschrieben, dessen Inhalt durch die auf Spruchbändern angebrachten Beischriften *IERVSALEM, CALVARIA, TEMPLVM, MONS - OLIVARVM, COENACVLVM* als eine Darstellung Jerusalems und seiner heiligen Stätten gekennzeichnet wird. In der Mitte des Bildes ragt der Tempel empor; darunter gewahrt man in Form einer offenen Halle den Abendmahlssaal, beide von einer turmbewehrten Ringmauer umschlossen, links erhebt sich, durch drei Kreuze angedeutet, der Kalvarienberg, rechts, durch Olivenbäume markiert, der Ölberg. Palmwedel füllen die von der quadratischen Umrahmung und dem Vierpafs gebildeten Zwickel.

Die um das Mittelquadrat gelagerten Dreiecke weisen Darstellungen Nazareths, dann der Stadt im Gebirge Juda, wo nach dem Evangelium Zacharias und Elisabeth wohnten, Bethlehems und Ägyptens auf. Eine Inschrift gibt die Bedeutung der einzelnen Bilder an. Nazareth, die Stadt Judas und Bethlehem erscheinen nach mittelalterlicher Weise als Städte mit

Mauern, Türmen, Palästen; Ägypten ist durch Pyramiden, Obelisken und zwei Sphinxe charakterisiert. Den von den Bildern nicht eingenommenen Raum der Dreiecke füllt stilisiertes Rankenwerk. Um die Darstellung von Nazareth breiten sich blühende Granatzweige, um die Civitas Juda blühende Olivenzweige aus. Bethlehem ist von Lilienstengeln mit weifsen Lilien, Ägypten von Distelstauden mit violetten Distelköpfen umgeben.

Die das Mittelfeld einfassende Umrahmung besteht aus den vier seinen Seiten entlang laufenden Borten und ebenso vielen quadratischen, mit einem Vierpafs ausgefüllten Eckstücken. Jede Borte weist zwei streng stilisierte, mit gefälliger Eleganz nach beiden Seiten sich entwickelnde Rosenranken auf, die von einem Spruchband durchzogen und durch ein Scheibenmedaillon voneinander geschieden werden. Die Spruchbänder am Fufsende und an den beiden Seiten des Teppichs enthalten rechts Namen von Ahnherren der allerseligsten Jungfrau: Adam, Abraham, Isaak, Jakob, David und Joachim; links Namen der entsprechenden Ahnfrauen: Eva, Sara, Rebekka, Lia, Bethsabee und Anna. Am Kopfende liefst man auf den Bändern den Grufs: *AVE - GRATIA - PLENA - AVE* (Sei gegrüfst, voll der Gnade, sei gegrüfst). Das Medaillon in der Mitte der Borte umschliefst hier das Wappen Aachens, den Aachener Adler, während in den übrigen drei in der Mitte der Borten befindlichen Medaillons die Halbbilder der Propheten Isaias, Ezechiel und Michaeas, Spruchbänder in den Händen haltend, angebracht sind. Die Stellen, auf welche sie hinweisen, sind die bekannten Weissagungen von der Geburt des Heilandes durch die allerseligste Jungfrau: Isaias 7, 12: Siehe, eine Jungfrau wird empfangen usw., Ezechiel 49, 2: Geschlossen wird sein dieses Tor usw., und Michaeas 5, 2: Und du, Bethlehem, im Lande Juda usw.

Nach dem Mittelfelde zu werden die Borten von einem schmalen, treppenartig gemusterten Streifen, nach dem Rand des Teppichs zu von einem breiteren, mit geometrisch stilisiertem Blattmuster versehenen, durch seine ruhige Einfachheit ungemein kräftigen Bande begrenzt.

In den Vierpässen der Eckstücke sind vier Sibyllen dargestellt, links unten die kumäische, links oben die persische, rechts unten die delphische, rechts oben die tiburtinische. Spruchbänder, welche in Form eines Quadrates die Sibyllen umrahmen und wirkungsvoll die Vierpässe durchschneiden, enthalten die Sprüche, welche den Sibyllen zugeschrieben wurden. Bei der kumäischen Sibylle liefst man: *IAM - NOVA PROGENIES - COELO - DEMITTITVR - ALTO.* (Schon wird vom Himmel hoch ein neuer Sprofs entsandt), bei der persischen: *GERMEN - VIRGINIS - ERIT - SALVS - GENTIVM.* (Zum Heil der Völker wird der Jungfrau Sohn), bei der delphischen: *PROPHETA - EX - VIRGINE - NASCETVR.* (Geboren ein Prophet wird aus der Jungfrau werden), bei der tiburtinischen endlich: *NASCETVR - IN - BETHLEHEM.* (Zu Bethlehem wird er geboren werden). Die Zwickel zwischen den Spruchbändern und den Bogen der Vierpässe füllt zierliches, dreiblättriges Laubwerk.

Ungleich einfacher als der Chorteppich ist der Teppich, welcher für die Altarstufen bestimmt ist. Er wurde einfacher gehalten sowohl, weil durch die mit den Stufen notwendig gegebenen Falten ein reicheres Muster doch nicht genügend in die Erscheinung treten kann, als auch, weil der Altarstufenteppich am ehesten und am meisten zu leiden pflegt, selbst wenn man zu Läufern seine Zuflucht nimmt. Aufserdem sollte der Stufenteppich eine passende Überleitung zu den einfachen, kräftigen Formen des Altares bilden. Er beginnt mit einem breiten Inschriftenbande, das sich von der einen Schmalseite bis zur anderen erstreckt und die Bitte enthält: *SVB - TVVM - PRAESIDIVM - CONFVGIMVS - SANCTA - DEI - GENITRIX.* Dann folgt ein Kranz stilisierter Rosen und Lilien, der von aufrecht stehenden Rosenzweigen und Lilienstengeln gebildet ist und die vordere Langseite samt den beiden Schmalseiten umzieht. Die Mitte des Teppichs nimmt ein rechteckiges Feld von der Gröfse der oberen Fläche der Altarstufen ein, das im Gegensatz zum ziegelroten Fond des Teppichs von gedämpfter grüner Farbe ist und durch Rosen, die in Reihen übereinander angebracht sind, leicht belebt wird. An der Vorderseite und den Schmalseiten ist das Mittelfeld von kurzen Rosenzweigen mit gelben Rosen umrahmt, welche einen gefälligen Übergang zum roten Fond des Teppichs und zugleich einen wirksamen Gegensatz zu dem Kranz von Rosen und Lilien am Aufsenrand bilden.

Da der Teppich für eine der allerseligsten Jungfrau geweihten Kirche bestimmt und ein Weihegeschenk, wie die Widmungsinschrift sagt, des Frommsinnes der Töchter Aachens an die Jungfrau-Mutter sein sollte, so erschien es passend, nach Möglichkeit auf eben diesen Zweck bei Feststellung der Darstellungen, welche den Teppich zieren sollten, Rücksicht zu nehmen. Als ornamentales Leitmotiv wurde daher für das Teppichwerk die Rose gewählt, dem des Wechsels halber als Nebenmotiv auf dem kleineren Teppich die Lilie zugesellt wurde. Kein Ornament konnte für einen Teppich, welcher der „geistlichen Rose“, wie die Kirche betet, und reinsten Jungfrau gewidmet werden sollte, geeigneter erscheinen, als eben diese beiden. Während es nun leicht anging, den Altarstufenteppich auf die genannten Motive zu beschränken, reichten sie beim Chorteppich natürlich nicht aus. Hier, als auf dem Hauptstück, mufsten reichere Darstellungen vorgesehen werden. So entstand die Idee, auf ihm ein Marienleben anzubringen, einen Gegenstand, für den die kindlich fromme Kunst des Mittelalters stets so viele Vorliebe gehabt.

Der Umrahmung wurde der Stammbaum der allerseligsten Jungfrau zugewiesen. Am Fufsende des Teppichs rechts und links von dem Medaillon beginnend, endet er oben an den Seiten mit den Eltern Marias, mit Joachim und Anna. Die drei Propheten in den Medaillons der Borten und die vier Sibyllen in den Vierpässen der Ecken sagen, was das für ein Menschenkind ist, dessen Ahnen dem Beschauer auf den in die Rosenranken verwebten Spruchbändern entgegentreten. Es ist die allzeit reine Jungfrau (Isaias), die geschlossene Pforte (Ezechiel), aus der der Friedensfürst, der Emanuel, zu Bethlehem geboren werden soll (Michaeas), die Jungfrau, welche zu Bethlehem (tiburtinische) der Welt den Propheten schenken soll (delphische), den neuen Sprossen, der hoch vom Himmel herabsteigt (kumäische), um den Menschen Heil zu bringen (persische Sibylle).

Dem Mittelfeld wurde die Aufgabe, das Leben Marias zu schildern. Da es aber untunlich war, wirkliche Szenen aus dem Leben der allerseligsten Jungfrau dem Teppich aufzusticken, hiefs es, den Versuch machen, in anderer Weise den beabsichtigten Zweck zu erreichen. Es wurden deshalb statt jener Begebenheiten, zugleich aber auch zur Erinnerung an dieselben die Örtlichkeiten zur Darstellung gebracht, an denen die allerseligste Jungfrau geweilt und gewirkt hat: Nazareth, die Stadt im Gebirge, Bethlehem, Ägypten und Jerusalem.

Die Reihe eröffnet unten links Nazareth. Zu Nazareth geboren, ward Maria, nachdem sie im Tempel erzogen worden, ebendort St. Joseph verlobt. Zu Nazareth brachte ihr der Engel die frohe Botschaft, zu Nazareth weilte sie nach der Rückkehr aus Ägypten lange Jahre in aller Stille mit ihrem göttlichen Sohne und ihrem heiligen Gemahl. Es war ein Leben vollkommenster Gottesliebe, welches Maria im stillen Heim zu Nazareth führte. Daran soll der Granatzweig mit seinen roten Blüten erinnern, von dem Nazareth umrankt ist.

Im zweiten Dreieck ist die Civitas Juda, die Stadt im Gebirge Juda dargestellt, von welcher der hl. Lukas berichtet. Als Maria empfangen, machte sie sich, so erzählt der Evangelist, eilends auf und begab sich ins Gebirge zu einer Stadt in Juda, wo Zacharias und Elisabeth wohnten. Da geschah es nun, dafs diese bei dem Grufse Marias vom hl. Geist erfüllt wurde, dafs der Sohn, den sie unter ihrem Herzen trug, geheiligt ward, und Maria selbst den wundersamen Lobgesang anstimmte, den von da an die Kirche durch alle Jahrhunderte unaufhörlich zum Preise der Gottesmutter wiederholt hat. An diese Begebenheit will die Darstellung erinnern, und weil Maria bei dieser Begegnung mit ihrer Base als Bringerin göttlichen Friedens und göttlicher Gnade erscheint, wurden passend der „Stadt in Juda“ blühende Ölzweige beigefügt.

Bethlehem, im dritten der Dreiecke, soll darauf hinweisen, dafs Bethlehem es war, wo Maria den von Gott verheifsenen und von den Propheten verkündeten Heiland der Welt gebar. Weil aber Maria reinste Jungfrau blieb vor der Geburt und in der Geburt ihres göttlichen Sohnes, erschien es passend, das Bild Bethlehems mit weifsen Lilien zu umrahmen.

Ägypten, die Darstellung im vierten Dreieck, will dem Beschauer ins Gedächtnis rufen, wie Herodes in blinder Leidenschaft finstere Pläne gegen das neugeborene Jesuskind schmiedete, und darum auf des Engels Befehl Maria mit Joseph und dem Kinde zum fernen heidnischen Ägypten flüchten mufste. Es war ein schmerzvolles Ereignis im Leben der Gottes-

mutter, eine Fügung, die ihr viel Mühen und Sorgen und manche harte Beschwerde machen sollte, und darum sehen wir denn sich rings um das Bild Ägyptens stachelige Disteln mit ihren trüben Blüten ausbreiten.

Den Mittelpunkt des Teppichs nimmt Jerusalem ein. Mit Recht. Hier wird Maria von ihren Eltern im Tempel dargestellt und den Tempeljungfrauen eingereiht. Im Tempel zu Jerusalem bringt sie das Opfer der Reinigung dar, hier hört sie die Weissagung von dem Schwert der Schmerzen, das ihr Herz durchbohren wird. Zu Jerusalem verliert sie den zwölfjährigen Jesusknaben, bis sie ihn nach drei bangen Tagen im Tempel inmitten der Gesetzeslehrer wiederfindet. Zu Jerusalem erblickt Maria ihren Sohn in den Händen seiner hafserfüllten Feinde und ist Zeugin, wie er, mit dem Kreuze beladen, nach Calvaria geführt wird und dort am Kreuze verblutet. Zu Jerusalem sieht sie ihn dann glorreich erstehen und auf dem Ölberg zum Himmel auffahren; im Abendmahlssaal daselbst kommt der hl. Geist am Pfingstfest über Maria und die um sie versammelten Apostel herab; zu Jerusalem schaut sie die Anfänge der jungen Kirche, ihr Wachstum, aber auch ihre ersten Leiden und Kämpfe; zu Jerusalem schliefst sie ihr wunderbares Leben, um am Ölberg ein Grab zu finden und von dort durch Gottes Allmacht bald auch dem Leibe nach in den Himmel aufgenommen zu werden, von wo ihr göttlicher Sohn selber aufgefahren war. Zu Jerusalem hat Maria, als sie auf Calvaria unter dem Kreuze stand, den furchtbarsten Kampf heldenhaft durchstritten, hier ward ihr die Vollendung und der ewige Siegeslohn zuteil; darum wurden Palmen, Symbole des Sieges und Triumphes, den Zwickeln um den Vierpafs herum eingefügt.

So enthält also der Teppich wirklich ein Marienleben, wenngleich nicht in Szenen, wie gewöhnlich, sondern durch Darstellung ihrer Abstammung, durch die prophetischen Hinweise auf ihren wunderbaren Beruf und durch Wiedergabe der Orte, an denen sich ihr heiliges Leben entfaltete. Die Pflanzenmotive, welche die Orte begleiten, wollen das Bild vervollständigen, indem sie auf die besonderen Seiten im Tugendleben und Wirken Marias, welche gerade für die betreffenden Orte charakteristisch sind, symbolisch hinweisen.

Am Kopfende des Teppichs gewahrt man in den Spruchbändern der Borte rechts und links von dem in der Mitte angebrachten Wappen Aachens den Grufs des Engels. Der Widmung in der Umrahmung des Quadrates im Mittelfeld fügen die Stifterinnen hier ihren frommen Grufs an die Gnadenvolle bei. Dabei deutet das Aachener Wappen bezeichnend an, dafs es „Töchter Aachens" sind, welche Maria des Engels Worte zurufen. Damit aber auch die Bitte und die Empfehlung in den mütterlichen Schutz der Gottesmutter nicht fehlen, so flehen die Geberinnen in der Inschrift an der Vorderseite des kleineren Teppichs, welche gleichsam den Übergang zum Chorteppich bildet, mit den Worten der Kirche: „Unter deinen Schirm fliehen wir, o heilige Gottesgebärerin."

Der Teppich ist von bedeutender Wirkung. Es liegt das zum nicht geringen Teil an der Klarheit und Bestimmtheit der Zeichnung. In festen, deutlichen Linien tritt die Gliederung des Bildwerkes in die Erscheinung; kräftig und sicher heben sich die Ornamente, die Inschriften und die bildlichen Darstellungen vom Grund und voneinander ab. Alles Kleinliche und Verwirrende wurde fast ängstlich vermieden. Dabei wurde in der Formengabe des bildlichen Schmuckes nach Kräften der beim Teppich zur Anwendung gebrachten Technik Rechnung getragen. Arbeiten, die im gewöhnlichen Kreuzstich ausgeführt werden, erheischen, wenn sie wirken sollen, eine ganz andere Formsprache, als solche, die in vollkommeneren Sticktechniken hergestellt werden. Ein reich bewegtes, lebendiges, fein durchgearbeitetes Ornament wird, im Kreuzstich gestickt, allzeit nur mangelhaft zur Geltung kommen. Der Kreuzstich will eine einfache, ruhige, kräftige, grofszügige Zeichnung, bei welcher nach Möglichkeit nur gerade und gebrochene Linien verwertet, krumme aber tunlichst vermieden sind. Für figürliche Darstellungen ist er wenig geeignet. Es wurden darum die Bilder der Sibyllen und Propheten nicht im Kreuzstich hergestellt, sondern von den Schwestern vom Armen Kinde Jesu in meisterhafter Weise in den bei Bildstickereien gebräuchlichen Techniken ausgeführt, eine Praxis, die für ähnliche Werke aufs dringendste zur Nachahmung empfohlen

werden kann. Die Figuren gewinnen dadurch ungemein an Adel und Feinheit, der Teppich aber in hohem Mafse an Wechsel. Für die Gewandungen kam der Köper- oder versetzte Stich, für Gesicht, Hände und Haar, sowie für die Konturen der Atlas- oder Kördelchenstich zur Anwendung.

Die vortreffliche Wirkung des Teppichs liegt aber nicht nur an dem Charakter der Zeichnung, sondern auch an seiner harmonischen Farbengebung. Er pafst nicht nur vollkommen in seine Umgebung hinein, zum Fufsbodenbelag, zur Bemalung der Wände und zur Polychromie des Altares, es sind auch die einzelnen Farbentöne im Teppich fein gegeneinander abgestimmt. Die Teppiche wirken lebendig und frisch, zumal der Chorteppich, nirgends gibt es jedoch schreiende, ungebührlich sich vordrängende Farben, nirgends unangenehm sich bemerklich machende Kontraste. Reine Farben wurden nur ausnahmsweise und nur zu kleinen Effekten gebraucht; im übrigen kamen ausschliefslich gedämpfte, stumpfe Töne zur Verwendung. Konturen wurden nicht in reinem Schwarz oder reinem Weifs, sondern stets im tiefdunkelsten Ton der jeweiligen Lokalfarbe ausgeführt.

Der Fond des Teppichs besteht, entsprechend dem in der Bemalung der Kirche vorherrschenden Farbenton, aus einem dunklen Ziegelrot. Auf dem Chorteppich tritt er fast nur in Gestalt schmaler Bänder zu Tage, auf dem Altarstufenteppich kommt er dagegen im Einklang mit der Polychromie des Altarunterbaues in ausgiebigerem Mafse zur Geltung. Den Fond der Borten auf dem Chorteppich und des Mittelfeldes auf dem Altarstufenteppich bildet ein sattes Olivengrün, von dem sich die helleren Rosenblätter und die roten Rosen in ebenso wirksamer, wie gefälliger Weise abheben. Das Quadrat des Mittelfeldes und die um das Quadrat sich lagernden Dreiecke weisen einen gedämpften blauen Grund auf. Von derselben Farbe ist der Hintergrund der Sibyllen, während die Bogenzwickel der Eckstücke einen roten Fond haben. Als Grund der Prophetenbilder ist ein ins bordeauxfarbige spielendes Braun verwendet worden, aus dem in glücklichster Weise die in lichten Farben ausgeführten Gestalten der Propheten hervortreten. Die Spruchbänder sind teils crêmefarbig, teils lichtgrau; dasselbe gilt von den schmalen Einfassungen der verschiedenen Felder, Borten, Streifen und Eckstücke des Chorteppichs. Der Fond des die Borte an der Aufsenseite begleitenden Streifens ist von abgetönter hellblauer Farbe, die Inschriften sind auf den Borten braunrot, bei der Darstellung Jerusalems schwarzgrau, sonst aber hellbraun. Die Städtebilder sind in Grau, Grauweifs, Violettbraun, Crêmegelb und Braun ausgeführt; bei der Gewandung der Propheten und Sibyllen wechseln Gelb, Rot, Blau, Grün, Grauweifs, Braun, und zwar sind auch hier wie überall fast nur Mischfarben gebraucht worden. Sehr wirkungsvoll ist der Faltenwurf durch lichtere und tiefere Töne wiedergegeben. Für die Karnationsteile wurde ein leichtes Rosa gebraucht. — Alles in allem genommen können wir nur wiederholen, dafs der Teppich, den Aachener Damen für die St. Marienkirche gestiftet haben, unstreitig zu den vorzüglichsten Teppichwerken gerechnet werden darf, welche in neuerer Zeit zu kirchlichen Zwecken angefertigt wurden. Die Geschenkgeberinnen haben ihrer Opferfreudigkeit, ihrer Begeisterung für den Schmuck des Hauses Gottes, ihrer Verehrung der Gottesmutter und ihrem Kunstsinn in Gestalt des Teppichs ein herrliches Denkmal gesetzt.

Schliefslich noch einige Notizen über die Herstellungskosten des Teppichs, die ohne Zweifel Interessenten willkommen sein dürften. An Stramin wurden gebraucht 67 *m* = 166 Mk., an Stickwolle 45 *kg* = 387 Mk., an Futterstoff 51 *m* = 56 Mk., an Einfassungskordel 48 *m* = 10 Mk. Dazu kamen für die farbige Ausführung des Entwurfes 400 Mk., für Vergröfserung und Übertragung der Zeichnung 500 Mk., für das Sticken der Sibyllen- und Prophetenfiguren 252 Mk., für die Zusammensetzung und Fertigstellung des Teppichs 150 Mk. Rechnet man dazu noch verschiedene kleinere Ausgaben, so belaufen sich die Herstellungskosten im ganzen auf rund 2000 Mk., gewifs eine nicht geringe Summe, die auch ihrerseits von dem Frommsinn der Geberinnen beredtes Zeugnis ablegt, zugleich aber auch durch das prächtige Teppichwerk, das mit ihrer Hilfe geschaffen wurde, reichlich aufgewogen wird.

Luxemburg. J. Braun S. J.

Der mittelalterliche Tragaltar

(Mit 13 Abbildungen.)



Bei Besprechung des mittelalterlichen Tragaltars im Stifte Admont in Oesterreich macht Karl Weifs, mit der Archäologie des Mittelalters wie wenige vertraut, die Bemerkung, der Tragaltar gehöre zu den seltensten Erscheinungen der Kunst des Mittelalters[1]) und noch Garnier meinte, diese Altärchen seien von äufserster Seltenheit.[2]) Wie unbegründet diese Meinung der genannten Kunsthistoriker ist, denen sich noch manche andere Namen anreihen liefsen, hat die glänzende retrospektive Abteilung der Industrie- und Kunstausstellung zu Düsseldorf bewiesen. Mehr denn ein Dutzend Tragaltäre bot sich dort dem Freunde mittelalterlicher Kunst zum Studium dar, von denen allerdings die meisten bereits durch Otte bekannt geworden waren.[3]) Reiches Material hat auch Rohault de Fleury in seiner bekannten Weise zusammengetragen. Eine monographische Arbeit über diesen Gegenstand existiert bis jetzt nicht. Wir bieten sie in der folgenden Abhandlung, welche wir mit einem gedrängten Ueberblick über die geschichtlich-liturgische Entwickelung des Portatile einleiten.[4])

I.

1. Labarte und auch Garnier haben nach dem Vorgange älterer Autoren die Ansicht ausgesprochen, der Tragaltar sei erst seit dem achten Jahrhundert gebräuchlich geworden,[5]) wenigstens erst seit dieser Zeit nachweisbar. Dem gegenüber genügt es, auf die Erzählung im Leben des Kaisers Konstantin hinzuweisen, der auf seinen Feldzügen ein Zelt nach Art einer Kirche mit sich führte, damit sowohl er selbst, wie auch die Soldaten der Feier der hl. Geheimnisse beiwohnen konnten.[6]) Geschieht hier auch des Altars nicht ausdrücklich Erwähnung, so wird er doch, als eins der notwendigsten Requisite zur Feier der hl. Geheimnisse, nicht gefehlt haben. Überhaupt mufsten alle Priester, welche auf Reisen oder zu Hause die hl. Messe feiern wollten, einen kleinen Altar und die andern liturgischen Geräte bei sich haben, seitdem durch Gewohnheit oder kirchliche Bestimmung die Darbringung des Mefsopfers nur auf einem konsekrierten Steine gestattet war. Wann letzteres geschah, steht nicht genau fest,[7]) da es sich nicht beweisen läfst, dafs die Konsekration der Altäre auf apostolischer Tradition[8]) oder auf Verordnung der Päpste Evaristus († 106) und Silvester († 335) sich gründe.[9]) Doch scheint sie im Oriente schon üblich gewesen zu sein zur Zeit Gregors von Nyssa († um 394), der von dem Altare spricht, welcher für den hl. Dienst geweiht sei und den Segen empfangen habe;[10]) jedenfalls aber traf die Synode von Agde (506) die Bestimmung, der Altar müsse nicht nur durch Chrisam gesalbt, sondern auch durch die priesterliche Benediktion geweiht sein.[11]) Indem ferner Papst Felix († 526) gestattete, das Mefsopfer auch aufserhalb der Kirche darzubringen, sofern es nur auf einem geweihten und vom Bischof gesalbten Altare stattfinde,[12]) hatte der Tragaltar seine eigentliche Sanktion erhalten. — Zur Zeit des hl. Augustin war es das Amt der Kleriker, den Altar von einem Orte zum andern zu tragen.[13])

[1]) »Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission« V. (Wien 1860), 22.

[2]) »Histoire de la verrerie et de l'émail«. (Tours 1886), p. 410[1].

[3]) Otte »Kunst-Archäologie« I. (5. Auflage), 147.

[4]) »La Messe« V. (Paris 1887), 1 ss.

[5]) Labarte »Histoire des arts industriels« (éd. 2) III. 432. Garnier »l. c.« p. 410.

[6]) Eusebius »Vita Constantini«, l. I. c. 42, IV. c. 56. Migne P. Gr., XX, 955, 1207.

[7]) Da die um 335 von Konstantin erbaute Grabeskirche zu Jerusalem in Gegenwart zahlreicher Bischöfe konsekrirt wurde, so darf man ohne Bedenken annehmen, dafs der Hauptgegenstand in der Kirche, der Altar, ebenfalls geweiht wurde; es scheint daher die Ansicht jener Archäologen durchaus berechtigt, welche den Ursprung des Tragaltars in das II. oder III. Jahrh. verlegen, wenngleich selbstverständlich der Name „Tragaltar" damals noch nicht existierte. Vergl. Martigny »Dictionnaire des antiquités chrétiennes«. (Paris 1889), 73.

[8]) Bona »Rerum liturgic.« l. I. c. 20. § 3 behauptet den apostolischen Ursprung der Altarskonsekration. Vergl. ferner Probst »Kirchliche Disziplin in den drei ersten christlichen Jahrhunderten«. (1873) 215 ff.

[9]) Mansi »Concilia« I, 631. Decretal. Gregor. l. I. Tit. XV »De sacra unctione«.

[10]) Oratio »In diem luminum, in quo est baptizatus Dominus«. Migne P. Gr., XLVI, 581.

[11]) Hefele »Konzilien-Gesch.« II (2. Aufl.) 653.

[12]) Harduin »Concilia« II, 1092.

[13]) S. Augustinus »Opp. oîa, Append. III, Quaest. ex utroque testamento«. q. 101, n. 10, Migne

Die Einrichtung tragbarer Altäre mufste übrigens den Christen nahe liegen, da solche Altäre weder den Juden[14]) noch auch den Heiden unbekannt waren, womit allerdings nicht gesagt sein soll, dafs der jüdische oder heidnische Altar das Prototyp des christlichen gewesen ist. War ja doch im Christentum der Tragaltar nach Einführung der Konsekration des Altares durch den Bischof eine unabweisbare Notwendigkeit, falls nicht die Missionäre auf ihren ausgedehnten Reisen,[15]) in der Einsamkeit der Wälder oder unter den Heiden und Neubekehrten auf lange Zeit des Mefsopfers entbehren sollten. Sie führten also auf ihren Reisen aufser den andern zur Messe notwendigen Requisiten auch einen kleinen Altar mit sich und brachten in der Wildnis das Mefsopfer dar. So erzählt der ehrwürdige Beda, die beiden Missionäre Ewald hätten auf ihren Reisen in Deutschland, um täglich die hl. Messe feiern zu können, die hl. Gefässe und einen Tragaltar mit sich geführt.[16]) Auch von unserm Bonifacius berichtet eine alte Biographie, er habe auf seiner Reise durch Thüringen „am Ufer des Flusses Oraha sein Zelt aufgeschlagen, daselbst übernachtet und in der Morgenfrühe die Feier der hl. Messe begangen";[17]) dieses konnte er natürlich nicht ohne einen Altar.

Man machte sich die Einrichtung der tragbaren Altäre übrigens auch sonst vielfach zu Nutze. So celebrierte der hl. Ambrosius im Hause einer frommen Frau, und als Wynnebald, Abt von Heidenheim († 761), wegen Kränklichkeit nicht mehr zur Kirche gehen konnte, liefs er in einer Ecke seiner Kemenate einen Altar errichten.[18]) Ebenso mufste er oft zum Ersatze des festen Altares dienen, wenn die meistens kleinen Kirchen das zahlreich zusammengeströmte Volk nicht fassen konnten und das Mefsopfer auf freiem Felde gefeiert werden mufste, wie es z. B. der Fall war bei der Übertragung der Reliquien des Rabanus Maurus nach Fulda.[19])

2. Nach Beginn der karolingischen Zeit hören wir wiederholt von kirchlichen Bestimmungen, welche direkt oder indirekt den häufigen Gebrauch des Tragaltares voraussetzen. Es verbot z. B. das deutsche Nationalkonzil 742 den Geistlichen die Teilnahme am Kriege „mit Ausnahme derer, welche zur Abhaltung der hl. Messe dazu ausersehen seien".[20]) Die Darbringung des Mefsopfers auf den Kriegszügen verlangt aber die Mitnahme eines Altars. Ein Kapitular Karls des Grofsen,[21]) Erzbischof Hincmar von Reims,[22]) die Synoden von Paris im Jahre 829 und Mainz 888[23]) verordnen, die Messe nur an einem ehrbaren Orte oder auf Reisen nur auf einem vom Bischof konsekrierten Stein zu lesen.

Auch in den folgenden Jahrhunderten blieb der Tragaltar vielfach in Gebrauch. Gegen Ende des X. Jahrh. brachte ein Archidiacon Godefridus von Mailand einen mit Gold und Silber verzierten Tragaltar aus Mailand nach der Abtei des hl. Benignus zu Dijon,[24]) und Wilhelm der Eroberer vermachte einen Tragaltar, den er auf seinen Heerzügen mitgenommen, der Abtei „von der Schlacht".[25]) In Deutschland aber haben wir das Zeugnis der zahlreichen Tragaltäre, welche uns aus dem Beginne des XI. Jahrh. noch erhalten sind und von denen weiter unten ausführlich die Rede sein wird. Namentlich zur Zeit der Kreuzzüge scheint die Verbreitung und der Gebrauch des Tragaltares sehr zugenommen zu haben. Die Ausstattung der mitzuführenden „Kapelle" wurde manchmal anscheinend in luxuriösester Weise betrieben.[26])

P. L., XXXV, 2301. Das Werk gehört zu den unechten Schriften des Lehrers.

[14]) 2. Mos. 20, 27.

[15]) Weil vorzugsweise auf Reisen gebraucht, heifst der Tragaltar in den alten Berichten und Schatzverzeichnissen: Altare itinerarium, ad viam, mobile, tabula itineraria. Andere Namen sind: Altare gestatorium, tabula consecrata, portatilis mensa u. a. Auf einem spätgotischen elsässischen Tragaltar heifst er inschriftlich *»betstein«*.

[16]) »Historia Angl.«, l. V. c. 11. Migne P. L., VC, 244.

[17]) »Vita S. Bonifacii«, auctore Othlone, l. I. n. 23. Migne P. L., LXXXIV, 646.

[18]) Paulinus »Vita S. Ambrosii«, n. 10. Migne P. L. XIV, 30. Mabillon l. 23 n. 61. II, 198.

[19]) Rudolphus »Vita B. Rabani Mauri«, n. 26. Migne P. L., CVII, 55. Vergl. Eiginhart »Translatio martyrum Marcellini et Petri«, c. 2 n. 20. Migne P. L., CIV, 549.

[20]) Hefele »Konzilien-Geschichte« III. 479.

[21]) »Capit.«, l. I. c. 14 (an. 769). Migne P. L., IIIC, 124.

[22]) »Capitul. a. XII. superadd.«, c. 3, n. 732. Migne P. L., CXXV, 794.

[23]) Harduin »Concilia« V, 324, VI, 406.

[24]) »Annales archéologiques« IV. (1846) 289.

[25]) Rock »The church of our fathers«. I, 251.

3. Seit den Kreuzzügen macht sich seitens der kirchlichen Behörden das Bestreben geltend, den Gebrauch des Portatile, allmählich einzuschränken. Nur die Bischöfe sollten sich desselben noch allgemein bedienen dürfen. Doch erhielten die Regularpriester mit Rücksicht auf ihre ausgedehnten Missionsreisen die weitgehendsten Privilegien. So gestattete bereits 1221 Honorius III. den Dominikanern und später auch den Franziskanern auf ihren Missionsreisen den Gebrauch des Portatile. Gregor IX. dehnte dieses Privilegium soweit aus, dafs die genannten Regularpriester an jedem (ehrbaren) Orte die hl. Messe celebrieren durften. Clemens VII. gestattete 1530 sogar den Carmelitern, in ihrer Gegenwart es auch andern Priestern zu erlauben.[27])

Auch angesehene Laien erhielten das Privileg des Tragaltares. So konzedierte Papst Clemens V. 1305 den beiden ältern Söhnen des Königs Philipp IV. von Frankreich einen Tragaltar zum Gebrauche der Hofkapläne. Bereits im folgenden Jahre wurde diese Konzession für den ältern Sohn dahin ausgedehnt, dafs er durch jeden Regular- und Säkularpriester auf dem Tragaltare die hl. Messe lesen lassen konnte. Johannes XXII. erlaubte 1322 dem Könige Karl IV. und seiner Gemahlin, selbst vor Tagesanbruch durch jeden Priester auf einem Tragaltar die Celebration der hl. Messe vornehmen zu lassen.[28])

Die Säkularpriester bedurften seit dem XIV. Jahrh. zum Gebrauche des Portatile der Erlaubnis des Bischofs. So verbot bereits 1313 Bischof Gottfried von Minden seinen Priestern unter Androhung der Exkommunikation den Gebrauch des Tragaltares ohne seine — des Bischofs — Erlaubnis.[29]) Auch die Synode von Prag 1340 gestattete das Portatile nur nach erlangter Erlaubnis des Bischofs und dann müsse der Ort der Celebration „windstill und sonst ungefährlich" sein.[30]) Mancher, der den Tragaltar nur ungern entbehrte, erbat und erhielt in Rom durch ein Privileg, was die Bischöfe allmählich einschränken wollten. Dieses Privileg mufs sehr oft nachgesucht und nicht immer mit Klugheit benutzt worden sein. Wenigstens beschlofs die Bischofsversammlung zu Burgos 1511, das 12. allgemeine Laterankonzil um Einschränkung dieser häufigen Indulte zu ersuchen.[31]) Das Konzil von Trient sah sich wegen eingeschlichener Mifsbräuche veranlafst, die Bischöfe zu ermahnen,[32]) in Privathäusern fortan die hl. Messe nicht mehr zu gestatten. Durch diese Anordnung wurde natürlich der Gebrauch des Portatile sehr eingeschränkt; zudem wurde auch für Privatoratorien die Ersetzung des Tragaltares durch fixe Altäre von den Synoden vielfach angeordnet,[34]) z. B. Mecheln (1570), Trient (1520), Brixen (1603).[35])

Paderborn. Beda Kleinschmidt, O.F.M.

[26]) Vergl. Ducange »Glossarium« s. v. capella (ed. Herschel) II, 125.

[27]) Vergl. Gattico »De usu altaris portatilis,« Romae (1746), c. 7, p. 392ss (als Anhang zu dem Werke desselben Verfassers »De oratoriis privatis«). Siehe auch Benedictus XIV. »De sacros. sacrificio Missae«, l. 3, c. 6, n. 3ss.

[28]) »Annales archéologiques« XVI. (1856) 87.

[29]) Hartzheim »Concilia« IV, 594.

[30]) Hefele a. a. O., VI, 594.

[31]) Ebend. VIII, 467.

[32]) Wie weit einzelne Bischöfe in der Erteilung des Privilegs gingen, zeigt die Erlaubnis des Bischofs Johann von Leslau an die Ratsfamilien von Danzig im Jahre 1456, sich überall des Tragaltars bedienen zu dürfen, selbst an Orten, die mit dem Kirchenbanne belegt waren. Vergl. Hinz »Marienkirche zu Danzig«. (1870) S. 41[1].

[33]) Concil. Trident. Sess. 22.

[34]) Hartzheim l. c. VII, 616. VIII, 413. 548.

[35]) Im kirchlichen Sprachgebrauch versteht man in striktem Sinne unter fixem Altar nur jenen, dessen Aufbau und Platte aus Stein angefertigt und zu einer Einheit verbunden sind; derselbe mufs ferner unbeweglich an seinem Platze stehen bleiben und die Weihe durch den Bischof erhalten haben. Wo eins von diesen Requisiten fehlt, haben wir nicht einen fixen, sondern einen tragbaren Altar. In diesem Sinne wären selbst die Altarkolosse des Barock und Rokoko, wenn sie die Weihe nicht erhalten haben, als Tragaltäre (in weiterem Sinne) zu bezeichnen. Wir nehmen in unserer Abhandlung das Wort Tragaltar im engeren Sinne. Vergl. Schwarz im »Archiv für christliche Kunst« I (1883), 18 ff. Kleinerer tragbarer Altäre bedienen sich bekanntlich auch jetzt noch die Missionäre. Am 30. März 1902 wurden dem Papste Leo XIII. 32 Reisealtäre für orientalische Riten überreicht (50 × 32 *cm*). Es sind dies kleine Koffer mit allen für die Celebration der Messe notwendigen Utensilien (auch Paramente), die in wenigen Minuten zu Altären eingerichtet werden können. — Abbildungen s. in der „Welt" V (1902) 66. — Die griechische Kirche bedient sich statt des Tragaltares des sog. Antimensiums, d. h. eines viereckigen, vom Bischof geweihten Seidentuches. In der Mitte des Tuches ist die Grablegung Christi, in den vier Ecken sind die Evangelisten dargestellt, auch werden wohl Heiligenreliquien in dasselbe eingenäht.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XVIII. (Mit Abbildung.)

34. Zwei hochgotische bronzegegossene Reliefstatuetten im Sigmaringer Museum des Fürsten von Hohenzollern (Katalog Nr. 2818 und 2819.)

Auf einer aus dem Achteck konstruierten, oben wie unten sich abrundenden Konsole steht jede dieser Figuren, mit ihr aus einer Form gegossen und 33 *cm* hoch. Beide, etwas kurz u. breit gehalten; ohne Zweifel, weil bestimmt je eine Arkatur zu füllen, sind Meisterwerke des Bronzegusses, insoweit in ihm die scharf markierten Gesichter, die kräftig gewellten Haupt-, die fein gekräuselten Barthaare, die ungemein gefällig, im grofsen Stil geordneten Falten vollständig zum Ausdruck gelangt sind, insoweit namentlich auch die alle Unterschneidungen vermeidende Modellierung auf die Gufstechnik die höchste Rücksicht nahm. — St. Petrus, auch durch die eingravierte hochgotische Majuskelunterschrift! S'. PETRVS · APL'S bezeichnet, aber auch sofort kenntlich durch den ausdrucksvollen, rundlichen Kopf, das kurze, gewellte Haupthaar, den kranzlichen Bart und namentlich die grofse Tonsur, fafst mit der Linken das Buch, und die Rechte scheint die Schlüssel gehalten zu haben. Der Saum des vorzüglich geworfenen Mantels, an dem besonders bemerkenswert ist der breit vor die Brust sich legende und leicht über den rechten Arm herabhangende Zipfel, ist durch Schraffierung markiert, so dafs bei der flachen Behandlung der Figur die hintereinander geordneten Faltengruppen um so kenntlicher sich lösen. Dafs auch selbst die Hände gut modelliert sind welche diese Periode noch vielfach vernachlässigt, ist ein weiterer Beweis für die ungewöhnliche Leistungsfähigkeit dieses Meisters. — Den S'. PAVL'. APL'S. charakterisiert der längliche feine Kopf, das oben kahle Haupt mit den lang herabfallenden Locken, der Spitzbart und die für die Fassung des Schwertes bereite und geschlossene Hand. In kühnerem Wurf ist der Mantel weit und mächtig über Gürtel und Knie zum linken Arm gezogen, um über ihn herabzuhangen. — Es herrscht mithin in den beiden sonst als Pendants behandelten Figuren grofse Mannigfaltigkeit als ein neuer Beweis für die Erfindungsgabe des Künstlers, der in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. aus der rheinischen Schule hervorgegangen zu sein scheint. Auf diese weisen nämlich Faltenwurf wie Gesichtsausdruck hin, und der Umstand, dafs die ihr sonst eigentümliche Schlankheit hier fehlt, findet vielleicht durch die Bestimmung der Figuren zur Nischenfüllung seine Erklärung. Die Vermutung, dafs sie zur Blendarkadenausstattung eines Reliquienschreins gehörten, dürfte nicht unbegründet sein.



Schnütgen.

Nachrichten.

Kunstfahrt der Utrechter St. Bernulphus-Gilde im Jahre 1900 nach Löwen, Villers, Brüssel.

III. (Schlufs.)

Wir fühlen uns durch Hitze und Strapazen einigermafsen erschöpft. Unser Finanzminister berechnet die Überschüsse, die der Wegfall der feierlichen Gildemahlzeit diesmal seiner Kasse verschafft hat. Das Hotel »de la Poste« in Brüssel, wimmelte von Amerikanern, deren Reiseziel die Pariser Weltausstellung war, und bot keine Gelegenheit für ein Entrenous. Mit dieser Mahlzeit fielen auch die Heiltrünke aus, die nach frommer Tradition nur im perlenden Wein der Champagne dargebracht werden dürfen — auf Kosten der Gilde. Der Finanzmann also, öffnet sein Herz und seine Börse und stellt den ermüdeten Gildepilgern eine Droschkensuite zur Verfügung. So unternehmen wir, fröhlich und bequem plaziert, unsere Endprozession durch Brüssels Strafsen und Monumente. — Auch unsere fernere Beschreibung wird den flotten Trab eines Brüsseler Zweigespanns annehmen; der Leser wird schon geseufzt haben: Bekommt diese Reise und diese „Berichterstattung" denn kein Ende? — Es läfst sich nicht leugnen, dafs auch die neuere Zeit grofsartige und interessante Stadtbilder geschaffen hat. Für ihren Millionenverkehr hat sie grofse Schlagadern eröffnet: Boulevards, Avenues. So mancher unserer Freunde safs gestern Abend mit vergnügtem Gesicht auf dem breiten Trottoir vor einem der Cafépaläste und sah bei brillanter Beleuchtung die Menge zu Fufs, im Tram, im Omnibus, Automobil und Equipage hin und her wallen. Aber der Hauptreiz liegt doch eben in diesem geselligen Gewühl, in dieser unterhaltenden Bewegung des Menschenstromes, im Verein mit den riesigen Dimensionen der Strafsen, Kaufläden, Bureaus, Waren- und Menschenmagazine.

Reduktion auf kleineren, auf kleinsten Mafsstab können diese „modernen Errungenschaften" nicht vertragen. Kleine stille Brüsselchen und Parischen rufen das Heimweh wach nach den alten charaktervollen Städten, die sie verdrängt haben, an deren Stelle sie erstanden sind. „Eine uralte Bemerkung", wird man sagen. Wer aber sich quält, immer etwas Niedagewesenes vorzubringen, überspannt sein liebes kleines Gehirn und seiner harrt — die Nervenheilanstalt. Eine angenehme Überraschung, nach den Boulevardgenüssen bereitet uns noch immer der Marktplatz zu Brüssel. Inmitten eines ausgedehnten, in der Hauptsache modernisierten und über seine alten Wälle sich weit ausbreitenden Stadtkörpers ist dort das historische, kunsthistorische Herz unangetastet geblieben.

Das imposante Rathaus, sein zierliches Gegenüber, das Maison du roi, die alten Gildehäuser, so verschieden in Anlage und Aufbau, sämtlich restauriert, bemalt und vergoldet nach alten Motiven, auf Kosten der ihre Vergangenheit in Ehren haltenden Stadt Brüssel, bieten, was in unserer Zeit so selten zu finden und zu geniefsen ist: ein harmonisches Gesamtbild. Das Rathaus wurde 1402 angelegt und 1448 vollendet. Baumeister waren Jacob van Thienen und Jan von Ruijsbroeck. Der Turm bis über Firsthöhe viereckig, geht über in ein reich behandeltes Octogon mit durchbrochener Spitze; er ist 114 Meter hoch und steht nicht in der Mitte der Fassadenbreite, die ihrerseits rechts und links bedeutende Verschiedenheiten in Fensterhöhe, Breite der Galeriebögen u. s. w. aufweist; auch das Hauptportal weicht von der mittleren Turmfassade ab.

„Mangelnde Symmetrie", sprach kopfschüttelnd ein früheres Geschlecht, das noch bis an den Hals im alten Schnürleib stak, und nachdem es notgedrungen die Gotik ins Heiligtum der Kunst wieder zugelassen, dennoch pflichtgemäfs jeglichen Turm mit zwei Treppentürmchen flankierte, pour cause de symmétrie. „Noch viel zu viel steife, widerwärtige Symmétrie", schreit die allerjüngste Generation, die sich aufs Antipodentum gegen „alles jemals Dagewesene" verlegt, sich aus Oppositionswut auf den Kopf stellt und die arme Symmetrie austreibt und exorziert als den bösesten Geist. Von einem Extrem ins andere, auf und ab, wie in einer Schaukel, voltigiert das Menschenvölklein, pläsierlich zu beobachten für Alle, die nicht zu ernsthaften und tragischen Temperaments sind, um sich zu amüsieren über die possierlichen Einfälle der Reklame, der Mode, des „Genies" und des Gröfsenwahns. Darinnen finden wir ein reiches Ameublement, neues, glattes, gelbes Eichenholz in Überflufs und eine Menge Gobelins aus dem „neunzehnten Jahrhundert". Der Wille war gut, das Streben lobenswert, doch Manche behaupten, dafs das Neunzehnte auf dem Gebiete der bildenden Kunst nur eine Zeit der Versuche und weit überwiegend der mifslungenen Versuche gewesen.

Aber das Menschenleben ist überhaupt, hinterher betrachtet, nicht viel anderes, als eine Reihenfolge von Irrtümern und Fehlern; und der einzige, aber auch süfse Trost bleibt das Bewufstsein, dafs wenigstens „der Wille gut war". Auch Egmont und Hoorn mufsten ihren Irrtum schwer büfsen, als sie Oraniens Rat „Auf und davon!" in den Wind schlugen; dies bezeugen die Salle du Conseil Communal, wo sie 1568 verurteilt wurden, la maison du roi ihr letztes Nachtquartier und der Markt, wo ihr Schaffot errichtet war.

St. Gudula, Brüssels Kathedrale, deren Türme von der Höhe auf den unteren Stadtteil mit stolzer Majestät niederblicken, nimmt dennoch in der Reihe der Domkirchen nur einen zweiten Platz ein. Jedoch hat sie bis zu ihrer Vollendung einen ebenso langen Zeitraum in Anspruch genommen, als ihre gröfseren und grofsartigeren Schwestern. Der Neubau wurde 1220 begonnen und der östliche Teil 1273 fertiggestellt. Der Chor mit seiner dunkelen Steinfarbe und seinem schweren, um nicht zu sagen schwerfälligen Triforium, macht einen entschieden düstern Eindruck und steht an Sonntagen in starkem Gegensatz zur blumigen „Beau Monde", welche sich am späten Vormittag einfindet, um ihrem Oberherrn die schuldige Visite zu machen. Der zweiten Hälfte

des fünfzehnten Jahrhunderts entstammen die Türme. An beiden Seiten des Chores sind weiträumige Kapellen errichtet, denen Meisterwerke der Glasmalerei ein geheimnisvolles Helldunkel verleihen, für Besucher und Beter gleich anziehend. „Beter“! die nördliche Chapelle du St. Sacrament des miracles sowohl, als die südliche der Notre Dame de délivrance sind immer mit Andächtigen gefüllt.

Das arme Menschenherz fühlt sich verlassen, verloren in der kalten Welt, gedrückt durch Schuldbewufstsein und Furcht vor Strafe und Unheil. Wohl ward dem Sterblichen die frohe Botschaft verkündet, wohl darf er auf Barmherzigkeit hoffen — allein er ist und bleibt ein Sinnenwesen, „im Dunklen bang und bang allein“, wie der holländische Dichter sagt; er verlangt nach Wiederholung der evangelischen Wunder, er möchte sehen und hören und fühlen. O wie gerne möchte er aufser der allgemeinen Verheifsung, eine persönliche Zusage von unserm Herrgott, U. L. Frau oder einem Schutzheiligen entgegennehmen! Wenn alle diesbezüglichen Legenden und Sagen nur einen Kern von Wahrheit aufweisen, so ist der Allgütige diesem Bedürfnis reichlich entgegen gekommen. In allen von altersher katholischen Gegenden erfährt man Wundergeschichten vom hl. Sakrament, überall finden sich Muttergottesbildchen, auf besondere Art verehrt, in Kapellchen und Eckchen angebracht, von Kerzen und Blumen und Betern umgeben. — Auch der katholische Reisende wird diesen Gegenständen der Volksandacht den ehrerbietigen Grufs nicht vorenthalten.

Von den übrigen besuchten Kirchen wäre noch manches Merkwürdige zu berichten; ebenfalls vom Altertumsmuseum, das eine gute Übersicht gewährt der Kunstbestrebungen aller Völker und Jahrhunderte.

„Ein andermal, sprach der Papa.“

Wir nehmen Abschied von Land und Leuten mit befriedigtem und doch beklemmtem Gemüt.

Der Nordniederländer, der das Leben und Treiben katholischer Regionen kennen lernte, mufs sich in die beschränkteren heimischen Zustände erst wieder einleben. Wenn auch die alten häuslichen Kirchlein mit ihren Gardinen und Stühlen und Stübchen gröfstenteils durch stattlichere Bauten ersetzt sind, etwas Häusliches, Abgeschlossenes ist auch unseren neuen Kirchen geblieben; jeder hat sein bestimmtes Eckchen und Plätzchen, und erscheint dort ein nicht eingepfarrter oder gar fremdländischer Katholik, so wird er von den Habitués einigermafsen als Eindringling angesehen, während der Küster ihn sogleich ins Auge fafst, von wegen der Platzgebühr.

Von der Reise heimgekehrt, entbehrt Mancher noch geraume Zeit jenen Zusammenflufs von Einwohnern und Fremden bei den grofsen, eindrucksvollen Feierlichkeiten, die für solche Kathedralen und wofür diese Kathedralen geschaffen sind.

Gelehrte, Archivare und Archäologen werden die Nase rümpfen über unsere Gildereisen und unsere Reiseberichte, sie werden nichts oder wenig Neues darin finden, keine Entschleierung versteckter Kunstgeheimnisse, keine Entdeckungen auf kunsthistorischem Gebiet. Bei näherer Betrachtung werden sie aber einsehen, dafs unsere zwei- oder dreitägigen Ausflüge keine Columbusfahrten sein können. Es würde schon eine Riesenarbeit sein, blofs das Bekannte aufzunehmen und zu behalten, den Reichtum der Länder und Jahrhunderte im Gedächtnis aufzustapeln. Wenn wir uns auf einen einzelnen Ort, ein einziges Gebäude beschränkten, dann würden wir uns mehr ins Detail vertiefen und manches Unbekannte zu Tage fördern können; eine Reise wie die unsrige aber mufs, ihrer Art und ihren Teilnehmern entsprechend, immer eine „impressionistische“ bleiben. Monumente, Kunstgegenstände, Gemälde, Städte und Landschaften entwickeln sich wie ein Diorama vor unseren Augen, die wir zugleich mit unseren Herzen weit und begierig öffnen. Wir bringen einen Schatz von Eindrücken heim, genügend, um unsere Fantasie ein Jahr lang zu beschäftigen, unser Gefühl für alles Gute und Schöne anzufachen und uns zu ermutigen, Arbeit und Studium, eifer- und vertrauensvoll wieder aufzunehmen.

Driebergen b. Utrecht. Alfred Tepe.

Das Breslauer Diözesanmuseum, dem Herr Geistlicher Rat Dr. J. Jungnitz als sein (wie des Fürstbischöflischen Diözesan-Archivs) Direktor zur Eröffnung am 29. Oktober 1903 einen eingehenden Bericht widmet, ist in dem spätgotischen Saal der früheren Dombibliothek und in dem anstofsenden Neubau des Archivs eingerichtet. Überraschend ist die Fülle von Kunstgegenständen des späteren Mittelalters und der Renaissance, mit denen es bereits paradiert, dank vor allem der Fürsorge des Herrn Kardinals Dr. Kopp, wie der eigentümlichen oder leihweisen Überlassung seitens mancher Kirchenvorstände. Der Umstand, dafs hinsichtlich der allermeisten Gegenstände der Ort, dem sie entstammen, bekannt ist, hat hohen kunstgeschichtlichen Wert, da gerade an ihn die Forschung am erfolgreichsten anzuknüpfen vermag, um den Meister, wenigstens die Schule festzustellen. Je mehr die Forschung sich lokalisieren kann, um so schneller gelangt sie zu befriedigenden Ergebnissen. — Altarschreine (6 tüchtige wohlerhaltene Flügelaltäre, 12 Aufsätze minderer Bedeutung) und Statuen (darunter sehr hervorragende), Tafelgemälde und Miniaturen (dem Anscheine nach recht wertvolle), Metallgefäfse und -Geräte, Münzen, Medaillen und Siegelstampfen Gläser und Krüge, Gewebe und Stickereien (in den mannigfachsten Techniken) bilden naturgemäfs den Hauptinhalt der neuen Sammlung, deren Vorzug namentlich auch darin besteht, dafs jene fast ausschliefslich heimischer Herkunft sind, mithin nicht nur authentisch, sondern auch der Reflex des religiösen Empfindens und künstlerischen Schaffens in dem grofsen Bezirke, dem sie jetzt unentführbar und unverlierbar angehören. Denn ein solches Diözesanmuseum (wie es in einzelnen bischöflichen Residenzen Deutschlands längst besteht, in anderen wie Trier, Fulda, Paderborn, Frauenburg gerade gegründet oder befestigt wird) ist in erster Linie und zum mindesten eine Rettungsstation. Soll es mehr als eine solche sein und bleiben, so bedarf es eines geeigneten hinreichend grofsen und hellen Lokals, passender Schränke, einer zuverlässigen Verwaltung, namentlich eines ordentlich vorgebildeten, sachverständigen Leiters, der zu erwerben, aufzustellen, zu katalogisieren versteht

und dazu Zeit wie Mittel erhält. Der Mangel an letzteren trägt die Hauptschuld, weswegen die meisten derartigen Museen verkümmern, die ohnehin den staatlichen, provinzialen, kommunalen Sammlungen gegenüber einen so schweren Standpunkt haben, dafs stellenweise die Vereinigung mit einer derselben sich empfehlen dürfte. Schnütgen.

Friedrich Lippmann †. Es war im November 1901. Ein kleiner Kreis von Amtsgenossen und Freunden feierte in dem schönen, gastlichen Heim Dr. Friedrich Lippmanns in Berlin das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Hausherrn als Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts. Lippmann war noch in voller Frische, mitten in rastloser Tätigkeit. Es schienen ihm noch viele Jahre erfolgreichen Wirkens beschieden zu sein.

Zu Beginn dieses Sommers erkrankte Lippmann an einem Herzleiden, von dem ihn nach langen, schweren Kämpfen ein sanfter Tod am 2. Oktober 1903 erlöste.

Das Berliner Museum, die Kunstforschung und die Kunstpflege in Berlin haben durch den Heimgang dieses Mannes vieles, fast unersetzliches verloren. Der Verstorbene vereinigte in seltenem Mafse mit umfassender Sachkenntnis, scharfem, sicherem Urteil und feinstem Geschmack praktischen Sinn und geschäftliche Umsicht. Mit allen Wegen des Kunsthandels vertraut, war er stets der Erste am Platz, wenn es galt, dem Berliner Kabinett neue Schätze zuzuführen.

Als Lippmann, der einer Prager Familie entstammte, im November 1876 an die Spitze des Berliner Kupferstichkabinetts berufen wurde, war der Bestand dieses Kabinetts in vieler Hinsicht unvollständig und ungleichmäfsig. Die Kupferstichsammlung des Generalpostmeisters von Nagler, welche den Grundstock des Kabinetts bildete, war zwar ziemlich umfangreich, enthielt aber neben einzelnen guten Stücken viel Mittelmäfsiges und Minderwertiges. Das Berliner Kabinett stand damals hinter den anderen europäischen Kabinetten mit ihren meist reichen Schätzen weit zurück. Lippmann hat es seitdem zu einer den älteren Sammlungen ebenbürtigen Höhe gebracht. Unermüdlich war er darauf bedacht, die Werke der bedeutenderen Meister zu ergänzen und durch Ankauf früher und frischer Abdrücke zu verbessern. Mit Recht ist beim Jubiläum Lippmanns darauf hingewiesen worden, dafs, wenn anderes seines Wirkens bekannter sein mag, diese stillere Tätigkeit den besten Teil seiner Lebensarbeit gebildet hat. Besondere Sorgfalt widmete der Verstorbene den Werken von Schongauer, Dürer und Rembrandt, die das Berliner Kabinett jetzt in unübertroffener Schönheit aufweisen kann. Auch der im Jahre 1876 noch überaus dürftige Besitz des Kabinetts an Zeichnungen alter Meister ist durch Lippmanns Verdienst wesentlich erweitert worden. Kurz nach der Übernahme des neuen Amts erwarb er die reichhaltige Dürersammlung Posonyi-Hulot. Im Jahre 1882 folgte der Ankauf der köstlichen Zeichnungen Botticellis zu Dantes göttlicher Komödie und der wertvollen Miniaturen aus dem Besitz des Herzogs von Hamilton. Die letzte grofse Vermehrung der Handzeichnungen des Kabinetts brachte im Jahre 1902 die Erwerbung der an Werken italienischer Meister des XV. und XVI. Jahrh. und niederländischer Meister des XVIII. Jahrh. reichen Sammlung von Beckerath. Der Berliner Besitz an Zeichnungen Dürers darf heute mit Stolz als der nächst der Albertina bedeutendste der Welt bezeichnet werden. Lippmanns Sammeleifer wandte sich auch den illustrierten Büchern zu, die das Berliner Kabinett jetzt in seltener Zahl und Schönheit besitzt. Auch um die Beschaffung der für Studienzwecke unentbehrlichen Hilfsmittel war der Kabinettsdirektor eifrig bemüht. Die Berliner Sammlung von photographischen Nachbildungen nach Gemälden und Handzeichnungen alter Meister wird an Reichhaltigkeit kaum übertroffen. Ein treffliches Hilfsmittel schuf Lippmann auch in dem zur Sammlung der Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin gehörigen Handbuch über den Kupferstich. Es ist eine durch zusammengedrängte Kürze und Schärfe des Urteils geradezu mustergültige Arbeit. Für ein Handbuch des Holzschnitts hatte Lippmann bereits umfangreiche Vorarbeiten gemacht; der Tod des kaum 64 jährigen Mannes hat leider auch dieser Arbeit vorzeitig ein Ziel gesetzt. Von den sonstigen kunsthistorischen Veröffentlichungen, zu welchen der Verstorbene neben anstrengender Diensttätigkeit noch Zeit fand, verdienen die unter seiner Leitung von der Reichsdruckerei meisterhaft hergestellten Wiedergaben der Zeichnungen Dürers, Rembrandts, sowie der Dantezeichnungen Botticellis besonders hervorgehoben zu werden. Seine letzte Arbeit, von welcher bisher schon 8 Lieferungen vorliegen, war die Wiedergabe von Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett in mustergültigen Lichtdrucken der Reichsdruckerei. Daneben veröffentlichte er zahlreiche Aufsätze in Fachblättern, besonders in dem »Jahrbuch der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen«. Wir erwähnen nur die Studie über den italienischen Holzschnitt im XV. Jahrh., über die Holzschnitte des Meisters J. B. und über die 7 Planetenbilder.

Grofse Verdienste hat sich der Verstorbene auch um die Pflege der alten Kunst in der Reichshauptstadt erworben. Als einen Mittelpunkt für diese Bestrebungen gründete er mit Wilhelm Bode, Robert Dohme und anderen Amtsgenossen 1886 die Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Auch in dieser Vereinigung war Lippmann die treibende Kraft.

Lippmann, der sich der besonderen Huld des Kaisers Friedrich und seiner kunstverständigen Gemahlin zu erfreuen hatte, pflegte in seinem mit erlesenen Kunstschätzen, besonders mit vortrefflichen Gemälden altdeutscher und altniederländischer Meister geschmückten Heim eine ausgedehnte Geselligkeit. Sein Haus war ein Sammelpunkt für Kunstforscher und Kunstfreunde. Meinem Vater, der Lippmann durch seine kunstgeschichtlichen Studien näher getreten war, habe ich es stets gedankt, dafs er auch mich in das Haus seines Freundes eingeführt hat. Die damals geknüpften und fast zwei Jahrzehnte hindurch gepflegten Beziehungen zu Dr. Friedrich Lippmann werde ich stets zu meinen wertvollsten Berliner Erinnerungen rechnen dürfen.

Berlin, im November 1903. Dr. Paul Kaufmann.

Bücherschau.

Das Gesetz der Formenschönheit, erfunden und systematisch dargestellt von Johannes Bochenek, Verfasser des »Kanon aller menschlichen Gestalten und der Tiere«. Unter Mitarbeit von Paul Lerch; mit einem Vorwort von Prof. Gustav Eberlein, Berlin. Grofsfolio-Format, 6 Bogen Text mit Abbildungen und 35 doppelseitigen Tafeln. In eleganter Mappe. Preis 25 Mk. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung (Theodor Weicher), Leipzig.

Dieses aus zahllosen Berechnungen und Abmessungen, sowie mit ihnen versehenen Zeichnungen menschlicher Gestalten und antiker Kunstwerke zusammengesetzte, elegant ausgestattete Werk tritt mit dem Anspruch auf, den von den alten Griechen gekannten und gepflegten, später verloren gegangenen, bis in unsere Tage vergebens gesuchten Kanon für die Schönheitsverhältnisse wieder aufgefunden zu haben. Diesen Anspruch unterstützt die von Bildhauer Eberlein auf Grund sorgsamer Prüfungen und praktischer Erfahrungen beigegebene Empfehlung, und ihn bestätigt der nähere Einblick, der auf Schritt und Tritt „den goldenen Schnitt" angewandt findet, wie in den Gliederungen der menschlichen Leiber, so in den Gebilden der altgriechischen Künstler. Das Rechteck, welches der Verfasser konstruiert, um auf seinen Rahmen jenes uralte Schönheitsmafs mittelst eines Doppelzirkels in häufiger Wiederholung einzutragen, wird ihm durch die Linienkreuzungen zum Schema für die menschliche Gestalt, die männliche und weibliche, die je ihre besondere, alle Formen und Organe bestimmende Einmafslichkeit zeigt. Zahlreiche Tafeln mit eingetragenen Linien, Zahlen und Buchstaben erläutern dieses System, wie am lebendigen Körper, so am Skelett (unter Ausdehnung auf die Tierwelt) und beleuchten sogar das Geheimnis der körperlichen Entwicklung. — Dank einer unsäglichen Fülle von Rechenexempeln und Nachweisen, die den Eindruck einer mühevollen Lebensarbeit machen, hat die Durchsicht des Werkes eine überzeugende Wirkung, die durch die fachmännische Prüfung der Einzelheiten wohl noch bekräftigt wird, wie im Interesse der wissenschaftlichen Ästhetik, so namentlich auch des künstlerischen Schaffens. Dafs dieses wesentlich abhängig ist von der Schönheit der Linien, vielmehr von der Richtigkeit der Proportionen, leugnet keiner, und dafs diesen wiederum ganz bestimmte, in der Natur vorgebildete Gesetze zu Grunde liegen, wird wohl ebensowenig bestritten werden, trotz der Souveränität, die heutzutage stärker wie früher für den Künstler von manchen Seiten gefordert wird. Je mehr der Künstler diesen Kanon durch Studium sich angeeignet hat, um so sicherer wird er von ihm bei seinen Entwürfen geleitet werden, an der Hand seines eingeborenen Schönheitssinnes. Zu diesem aber mufs unbedingt die Kenntnis der Gesetze hinzukommen, so dafs also das vorliegende, höchst verdienstvolle Werk als Lehr- und Lernbuch für den praktischen Kunstunterricht aufs wärmste empfohlen werden darf.

Schnütgen.

Ästhetik der Baukunst. Von Gerhard Gietmann, S. J. Mit 26 Tafeln und 100 Abbildungen im Text nebst einem Sach- und Namenregister zu allen fünf Bänden der Kunstlehre. Herder, Freiburg. 1903. (Preis 6 Mk.)

Mit diesem V. Teil schliefst die vorzügl. „Kunstlehre" ab, die seit 1899 erscheint, und mit Ausnahme des IV. Teils: Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst (vgl. Bd. XIV Sp. 159/160 dieser Zeitschrift) nur von Gietmann bearbeitet ist, der ästhetischen Seele dieses ganzen Unternehmens. Dafs er sich die Baukunst für das Ende aufbewahrte, begreift sich, denn ihrer ästhetischen Beleuchtung fehlt es nicht an Dornen. Aber sie verlieren ihre Schärfe an der kritischen Schärfe des geschickten Philosophen, der mit klaren bestimmten Grundsätzen an die Beurteilung herantritt und als nüchterner Beurteiler keiner Voreingenommenheit, oder gar Marotte zum Opfer fällt. — In 5 Teilen entwickelt er seine ideal gehaltene, aber mafsvolle Theorie, die er in logischer Entwicklung und edler, auf jede Phrase verzichtender Sprache durchführt. Zuerst werden Begriff und Elemente der Architektur geprüft, dann die drei grofsen Entwicklungsstufen derselben dargelegt, also die handwerklichen, vorgeschichtlichen etc. Vorstufen vor der griechischen (und römischen) Baukunst, endlich die altchristlichen und mittelalterlichen Baustile nebst der Renaissance. — So entfaltet sich unter seiner geschickt sondernden Hand an der äufseren Geschichte der Baukunst ihre innere Ausgestaltung, wie dem Bedürfnisse der Bau, dem Material die Form, der Konstruktion das Ornament entspricht. Bis ins einzelne weist der Verfasser die Formbildungen, ihre Notwendigkeit, ihre Berechtigung nach, und dafs die kirchliche Baukunst dabei im Vordergrund steht, hat seinen Grund nicht nur in seiner Vorliebe für dieselbe, sondern auch in ihrer vielseitigen Bedeutung. — Trotz des Vorherrschens der Theorie fehlt es nicht an praktischen Hinweisen, und hierbei ist die Einheitlichkeit der unverkennbare Vorzug, deshalb der Magnet für den Leser.

Schnütgen.

Geschichte der kirchlichen Kunst von Richard Bürkner. Freiburg i. B. und Leipzig 1903. Verlag von Paul Waetzel. gr. 8⁰. 464 Seiten mit 74 Abbildungen. Ladenpreis geheftet 10 Mk., gebunden 12 Mk.

Das vorliegende Werk Bürkners verfolgt populäre Zwecke. Vom Standpunkt des evangelischen Gegenwartstheologen aus geschrieben, hat es sich die Aufgabe gestellt, vor einem weiteren Kreise kirchlich interessierter Leser ein kurzes Gesamtbild der kirchlichen Kunstentwicklung zu entrollen, wobei der Hauptwert auf die Aufdeckung der zahlreichen Verbindungsfäden gelegt wird, welche die künstlerische Betätigung mit der allgemeinen jeweiligen kirchlichen Zeitvorstellung und mit den liturgischen Bildungen und Anforderungen der gottesdienstlichen Gemeinde verknüpfen. Es kann nicht geleugnet werden, dafs Bürkner diese Aufgabe mit Geschick zu lösen verstanden hat, indem er weniger auf eine gelehrte Darstellung, als auf eine flüssige, leicht verständliche Schreibart ausging. In der Auswahl des überreich

vorliegenden Stoffes hat sich der Verfasser dahin beschränkt, dafs er es sich zum Grundsatz machte, im allgemeinen nur solche Kunstwerke zu schildern, welche er aus eigener Anschauung kennen gelernt hat. Dafs das Werk hierdurch einen stark persönlichen Stempel bekommen mufste, liegt auf der Hand. Die Illustrierung ist eine anspruchslose; sie mufste es sein, wenn das Buch nicht zu teuer werden sollte. Die Abbildungen, welche lediglich als Anschauungsmittel dienen sollen, beruhen sämtlich auf Handskizzen des Verfassers.

Das Werk gliedert sich in drei Hauptabschnitte, von denen der erste das christliche Altertum, der zweite das Mittelalter, der dritte die Neuzeit behandelt. Recht glücklich ist der Abschnitt, welcher sich mit den Katakomben, ihrer baulichen Anlage und ihrer malerischen Ausschmückung befafst. Namentlich verdienen die Ausführungen über die am häufigsten wiederkehrenden Darstellungen Beachtung. Sie verraten ein sehr eingehendes Studium und eine genaue Sachkenntnis. Anerkennenswert ist auch das Kapitel über die Basilika, in welchem der Verfasser in lebhafter Art die Auswachsung des einfachen Gemeindehauses zur Basilika darlegt und mit der Entwicklung des Gottesdienstes erklärt, für welchen das neue Haus eben passend gemacht werden mufste. Mit Recht ist beim romanischen Stil das Vorwalten der Einzelpersönlichkeit als etwas spezifisch deutsches betont worden. Ansprechend ist auch der Abschnitt über den gotischen Bilderkreis.

Es würde dem Buche gewifs nicht zum Nachteil gereicht haben, wenn sich der Verfasser der Mühe des Anlegens entsprechender Register unterzogen hätte.

Nürnberg. Fritz Traugott Schulz.

Geschichte der bildenden Künste von Dr. Adolf Fäh. Zweite verbesserte und erweiterte Auflage. Mit einem Titelbild, 36 Tafeln und 940 Abbildungen im Text. Herder, Freiburg. (Preis 20,40 Mk., fein gebunden 25 Mk.)

Diese im Anfange des laufenden Jahres begonnene, (hier bereits im Februarheft angekündigte) Neuauflage hat in schnellem Fortschritt ihren Abschlufs gefunden, und mit den besten Empfehlungen darf sie begleitet werden in die weiten Kreise der Gebildeten, für welche die allgemeine Kunstgeschichte nicht die Bedeutung des Fachstudiums, sondern nur der ernsten Privatunterweisung hat, im Streben nach soliden Grundsätzen und Kenntnissen auf diesem verlockenden Gebiete. — Nach beiden Richtungen hin ist das Buch ein zuverlässiger Führer, indem es den Kunstgebilden nur ideale gesunde Anschauungen entgegenbringt, und aus ihren gewaltigen Reihen die springenden Punkte heraushebt, um an ihnen in grofsen Zügen den Entwicklungsgang darzulegen, durch ruhig fortschreitende Erörterung und an der Hand guter Abbildungen. Wie die erstere überall, namentlich im Altertum, der frühchristlichen Periode und in der Frührenaissance den Fortschritt der Forschung erkennen läfst, so erscheint die Illustration, die sich nicht auf das Herkömmliche beschränkt und hinsichtlich der Reproduktion das Höchste erstrebt, als eine sehr erhebliche Verbesserung. Dafs die Kunst des XIX. Jahrh. mithineingezogen ist in glücklicher Auswahl charakteristischer Denkmäler und in daran geknüpfter kurzer Beurteilung der Hauptkünstler, der profanen wie der religiösen, wird den meisten Lesern sehr willkommen sein. — So mag mancher in dieser gut disponierten, einfach aber vornehm gehaltenen, nicht zu knappen und nicht zu weitläufigen Kunstgeschichte gerade dasjenige finden, was er auf diesem Gebiete suchte; das Verzeichnis der technischen Ausdrücke mit dem sorgfältigen Register als dankenswerte Beigabe erscheinen. S.

Alte Meister. Farbige Faksimiles nach den berühmtesten Gemälden der Welt. — Von diesem hier wiederholt im Sinne hoher Anerkennung wie warmer Empfehlung besprochenen Sammelwerk liegt nunmehr auch der III. Jahrgang (bis auf eine Lieferung) vollendet vor, und es darf ihm das Zeugnis beständigen Fortschritts hinsichtlich der Treue und Feinheit der Wiedergabe ausgestellt werden. — In diesen vier Lieferungen (Tafel 81 bis 112) sind nur wenige Deutsche (Holbein) vertreten, aber manche Italiener (Sodoma, Dolci, Lippi, Melozzo da Forli, Raffael, Tizian usw.), von Spaniern Murillo, von Franzosen Clouet, Millet; von Engländern Gainsborough; sehr viele Niederländer, wie Rubens, Ostade, Teniers, Wouwermann, Dou; und bei dieser Auswahl sind die deutschen Galerien mit Recht bevorzugt. Vor keiner Schwierigkeit wurde Halt gemacht, jede vielmehr als Aufforderung zur höchsten Anspannung betrachtet, so dafs gerade die Gemälde mit den feinsten Farbentonungen und -Schmelzen, wie sie den Landschaften und Porträts vornehmlich eignen, am besten gelungen erscheinen, namentlich die holländischen Bilder, die an die Reproduktion die höchste Anforderung stellen. Es liegt also hier eine Blumenlese vor, wie sie beispiellos dasteht, und da auch in betreff der Auswahl nicht blofs erleuchtete Einsicht, sondern auch zarte Rücksicht gewaltet hat, so ist nur uneingeschränkte Empfehlung am Platze. — Jedes Bild ist in ein graues Passepartout gefafst, um in gefälliger Mappe mit je 8 Blatt (5 Mk.), oder in einem Wechselrahmen (2 Mk.) als Wandschmuck aufbewahrt zu werden. — Dieselben Bilder erscheinen, auf feine Kartons gezogen, in Sammelmappen von je 40 Blatt (25 Mk.) unter dem Titel: Malerei. Die Beschreibung jedes Bildes ist sehr mafsvoll, klar, anregend. Schnütgen.

Hundert Meister der Gegenwart. Eine Sammlung farbiger Faksimiles nach Gemälden zeitgenössischer deutscher Künstler, erscheint bei E. A. Seemann als eine gewisse Ergänzung der „Alten Meister", diesen durchaus ebenbürtig in bezug auf die farbige Wiedergabe der einzelnen Blätter, von denen manche offenbar ganz aparte Umständlichkeiten bereitet haben. — Wie in dem ersten Referate (über die beiden ersten Hefte Bd. XV Sp. 255) bereits berichtet wurde, soll jedes Heft nur Künstlern derselben Stadt gewidmet sein (mit Ausnahme von 2 Heften für Einzelorte), jedem Künstler nur ein Blatt. In dieser Anordnung sind für München 5 Hefte vorgesehen, für Berlin 4, für Dresden, Düsseldorf, Wien je 2, für Karlsruhe, Stuttgart, Worpswede je 1 Heft. — Von diesen 20 Heften (40 Mk.) liegen bereits 14 vor, in denen München und Berlin mit je 15 Künstlern

vertreten sind, Dresden mit 10, Düsseldorf, Karlsruhe, Stuttgart, Wien, Worpswede mit je 5, aufserdem v. Bodmann, Feddersen, v. Volkmann, Olde, Urban. — An den mancherlei Klippen, welche die Auslese bot, ist der Verleger mit Takt und Glück vorbeigeschifft, (obwohl von Schneider, Stuck und Müller andere Gemälde vor Astarte, Meerweibchen, Faun und Nymphe den Vorzug verdient haben würden). Die verschiedensten Arten und Richtungen kommen zu Wort, trotz der aus manchen Tonungen und Techniken erwachsenden Schwierigkeiten, und dafs der Dreifarbendruck sie so glücklich überwunden hat, verscheucht auch die letzten Bedenken, die gegen ihn vereinzelt noch erhoben werden. Diese handlichen Foliohefte mit ihren fünf auf grauen Karton gehefteten Bildern durchzublättern, denen je eine Druckseite mit der durchaus fachmännischen Charakteristik des betreffenden Meisters vorhergeht, bereitet einen hohen Genufs, und ein besseres Hilfsmittel, sich mit der Malerei der Gegenwart, ihren Übereinstimmungen und Verschiedenheiten, ihren Bestrebungen und Ergebnissen, ihren Schwächen und Stärken bekannt zu machen, ist wohl nicht denkbar. Das bis Ostern zu vollendende Sammelwerk verdient daher weithin ernste Beachtung.

Schnütgen.

Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann von Dr. Johuny Roosval, Assistent am Nordischen Museum in Stockholm. Mit 61 Abbildungen. Heitz, Strafsburg 1903. (Preis 6 Mk.)

Als Nr. XIV der „Studien zur Kunstgeschichte des Auslandes", die schon manche, auch in dieser Zeitschrift gewürdigte Perle boten (neben den längst aufs beste eingeführten „Studien zur deutschen Kunstgeschichte") erscheint soeben die vorliegende Arbeit, die den fleifsigen, sorgfältigen, umsichtigen Forscher verrät. Er bietet hier aus dem Schatze von vielen scharfen Beobachtungen, die er auf Kunstreisen, zunächst in seiner Heimat, namentlich in den schwedischen Landschaften Upland, Söder manland, Vestmanland und Östergötland, besonders über die dort erhaltenen Schnitzaltäre, gesammelt hat, nur einen Bruchteil, indem er, durch die Prüfung verwandter Altarschreine in Belgien, wie in Rouen und Dijon, Wien, Kassel und Güstrow zu Vergleichungen angeregt, vornehmlich die aus der Brüsseler Werkstatt des Bildschnitzers Jan Bormann hervorgegangenen Aufsätze genau untersucht, und damit die Tätigkeit dieses hervorragenden Meisters an der Hand von Abbildungen seiner heimatlichen Werke klarstellt, ihm seine Stellung in der Kunstgeschichte anweist. — Nach einigen Bemerkungen über die „Schnitzaltäre in Schweden", die von 1400 bis 1480 aus Norddeutschland, dann bis in die 20er Jahre des XVI. Jahrh., also bis zum Ende der katholischen Zeit, aus den flämischen Werkstätten bezogen wurden, verfolgt der Verfasser zunächst „die Entwicklung des flämischen Schnitzaltars von ca. 1400 bis 1480", der zuerst aus kastenförmigen Nischen mit lose zusammengestellten Einzelfiguren bestand, dann aus malerisch wirkenden Gruppen, die zuletzt dem Streben nach einheitlicher Wirkung zum Opfer fielen. Zwei vorzügliche flämische Schnitzaltäre im Dom zu Strengnäs bildeten den Übergang zu den Werken Jan Bormanns, die zuerst in Güstrow und Löwen usw., dann in den schwedischen Kirchen und Museen geprüft und beschrieben werden. Sein Mitarbeiter war (etwa von 1510 an) sein Sohn Pasquier, dessen spätere eigene Arbeiten vom Verfasser festgestellt werden, um im letzten Abschnitt zu den Brüsseler Schnitzaltären in Schweden überzuleiten, die nicht aus den Bormannschen Werksätten stammen. — Viele kritische und klärende Beobachtungen sind hier in eigentümlicher Ausdrucksweise zusammengetragen, den Wunsch weckend nach weiterer Bearbeitung und Veröffentlichung seines so mühsam gesammelten reichen Materials mit Einschlufs der Abbildungen.

K.

Wandern und Reisen. Illustrierte Zeitschrift für Touristik, Landes- und Volkskunde (L. Schwann, monatlich 2 Hefte, à 50 Pf.), bei ihrem Beginn vor Jahresfrist hier warm begrüfst, hat die Erwartungen, die an sie geknüpft werden durften, nicht nur befriedigt, sondern weit überboten. Der I. Jahrgang liegt vollendet vor (im prächtigen Einband für 16 Mk.), und schon der Blick auf die ungemein glänzende Illustration bestätigt den Reichtum und die Mannigfaltigkeit des Inhalts. Im Vordergrunde stehen die Landschafts-Schilderungen, die auch in fremde Länder führen, aber das Vaterland durchaus bevorzugen, die den Alpen ihr besonderes Interesse bekunden, aber auch die Hügel und Ebenen nicht vernachlässigen. Kultur- und Sittenbilder spielen eine grofse Rolle, und den Städtebildern mit ihren Kunstdenkmälern ist ein weiter Raum gewahrt. Neben ihnen kommen Zeiterscheinungen und -Erfindungen zu ihrem Recht, wie Kunst und Sport. Auch die Erzählung behauptet ihre Stelle, der Poesie, namentlich der mundartlichen, wird der Platz gewahrt, und die mancherlei Ratschläge, die für den Reisenden von Wichtigkeit sind, wie für die Auswahl, so für die Behandlung der Touren, stempeln die Miszellen zu einer besonders ergiebigen Rubrik. Nur erfahrene und bewährte Fachleute kommen zu Wort, wie für die grofsen Aufsätze, so für die kleineren Berichte und Notizen.

Schnütgen.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, Jahres-Mappe 1903. Mit 11 Foliotafeln in Kupferdruck, Phototypie und Zinkographie, nebst 27 Abbildungen im Texte. Ausgewählt durch die Juroren: Professor Bühlmann, G. Fugel, Professor Dr. Grauert, Professor Kolmsperger, Dr. Jos. Popp, Professor Romeis, Professor Balth. Schmitt, Professor Waderé. Nebst erläuterndem Text von Dr. Jos. Popp. — München.

Diese wiederum sehr reich und vornehm ausgestattete Mappe führt 3 Architekten (Angermair, Kurz, Schott), 7 Bildhauer (Iven, Müller, Pruska, Rüller, Schreiner, Sibbel, Streicher), 9 Maler (Feuerstein, Fuchs, Hackl, Huber, von Kramer, Mayer-Franken, Rudl, Spiefs, Thoma) vor, so dafs also das in München besonders gepflegte Kunstgewerbe diesmal leer ausgeht. Als eigentliche Architektenleistung kann nur die recht geschickte Ergänzung der alten romanischen Dorfkirche von Kurz betrachtet werden, denn die drei Altarbauten: romanisch (?), spätgotisch, Rokoko fallen in das Gebiet der Plastik, und dem ganz im Sinne der süddeutschen Spätgotik gehaltene

Flügelaltar gebührt Lob, bis auf die etwas aus der Rolle fallende Predella. — Die hochgotischen Skulpturen Ivens: sein grofses Tympanon und die beiden weiblichen Standfiguren verraten ernstes Studium der französischen Plastik und innerhalb dieses Rahmens tüchtiges selbständiges Schaffen. Pruska knüpft an den spätgotischen Realismus seiner Heimat mit Erfolg an, Schreiner und Streicher mehr an die florentinischen Reminiszenzen der Frührenaissance. — Einer etwas freieren, aber doch noch mafsvollen Richtung folgen die Maler, die wiederum das Feld behaupten, und mit wenigen Ausnahmen alle Anerkennung verdienen, namentlich Hackl mit seiner ungemein ansprechenden Patrona Bavariae, Feuerstein mit seinen beiden überaus gewandten Darstellungen aus dem Leben des hl. Ludwig, Spiefs mit seinen durch Haltung wie Ausdruck imponierenden Wandfiguren, endlich Huber, dessen Glasgemälde so kraftvoll wie eigenartig sind. — Die einzelnen durch biographische Notizen eingeführten Künstler müssen sich von dem Herausgeber eine kurze Kritik ihrer Leistungen gefallen lassen, die durchweg Zustimmung finden mag, zumeist wohl im Gegensatze zum „Geleitwort", welches hinsichtlich des Kunstschaffens den modernsten Auschauungen huldigt, nur die Künstler als Auktoritäten gelten lassend, auch auf dem christlichen, selbst auf dem kirchlichen Kunstgebiet. Das hierfür aufgebotene, stellenweise geistreiche Räsonnement bezeichnet auf der abschüssigen Bahn einen starken theoretischen Fortschritt, den hoffentlich die Praxis fortfährt zu desavourieren. R.

Ludwig Richter. Ein Künstler für das deutsche Volk. Von David Koch. Mit 108 Abbildungen und Vignetten nach Gemälden, Radierungen, Zeichnungen und Holzschnitten. Steinkopf in Stuttgart. 1903. (Preis 3 Mk.)

Zum hundertsten Geburtstage Richters weiht der Verfasser dem deutschen Volke dieses Lebensbild seines Lieblings, welches nicht so sehr dessen Lebenslauf erzählen und dessen Werke aufführen, als vielmehr seine Eigenart schildern, seine deutsche Gemütstiefe darlegen, sein inniges Verständnis für die Volksseele nachweisen soll. Wie dieses unvergleichliche Darstellungsgeschick sich allmählich nicht von selbst, sondern in heifsem Ringen entwickelt hat, wird anschaulich und sympathisch vorgeführt, indem nacheinander die Entstehung seiner Weltanschauung, seine künstlerischen Anfänge bis zur Heimkehr aus Italien, sein Illustrationsstreben, die Zeit seiner grofsen Bildwerke (1847—1856) geprüft, endlich seine Kunstauffassung und seine geistige Bedeutung für die deutsche Kunst, auch für deren Zukunft gepriesen werden. Die den Text geschickt begleitenden und erläuternden Illustrationen haben zugleich den Vorzug, manche seiner Werke zu zeigen, die minder bekannt sind, so dafs für das ganze, warm geschriebene Buch das Verdienst reicher Anregung und Belehrung in Anspruch genommen werden darf. G.

Gottestal. Preisgekrönter Roman von Anton Schott. Mit Buchschmuck von Ph. Schumacher. — Der Zauberknoten. Kulturroman von William Barry. Aus dem Englischen übertragen von Johanna Szelinska. Mit Bildern von Baworowski. — Lukas Delmege. Ein moderner Seelsorger-Roman von Patrick A. Sheehan. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von A. Lohr.

Diese drei von der Allgemeinen Verlags-Gesellschaft zu München letzthin (zum Preise von je 4 Mk.) versandten Romane verdienen beste Empfehlung hinsichtlich des Inhaltes, die beiden ersten auch wegen der Illustration, die teils in flotten und doch kräftigen Darstellungen, teils in vortrefflich gezeichneten Vignetten besteht.

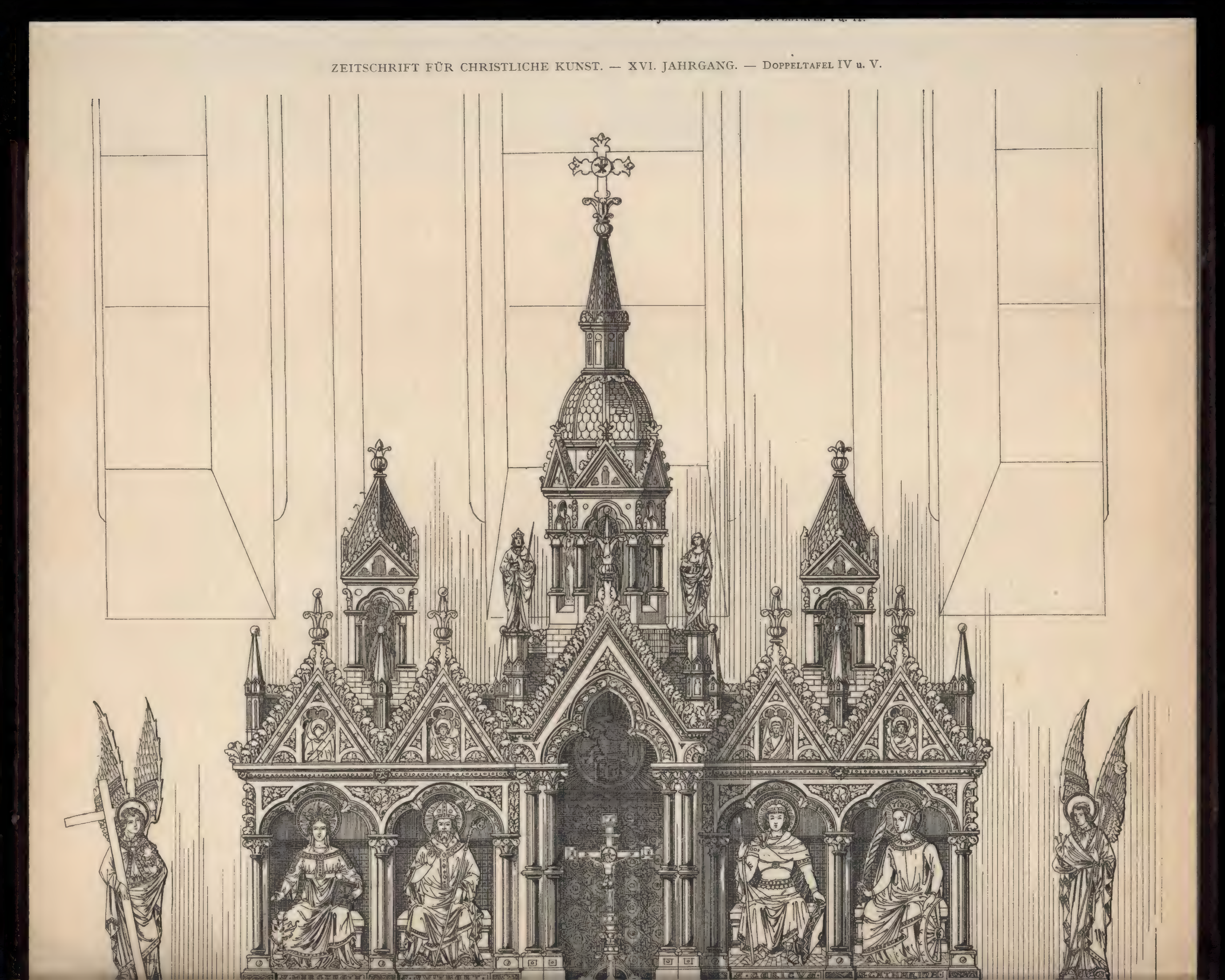
Im Gottestal bildet eine Glashütte den Ort der Handlung, und in ihr spielen, nach Mafsgabe moderner Zustände, drei Gruppen die Hauptrolle: der durch eigene Kraft emporgediehene Besitzer, die Bauern von Moosau und die Hüttenarbeiter, die teils in alter schlichter Weise weiterleben, teils im Wasser der Sozialdemokratie schwimmen. Aus dem dadurch bewirkten Wirrsal entwickelt sich, still von christlicher Hand gepflegt, eine neue soziale Gestaltung, die den Eindruck macht, Glück und Segen zu stiften.

Der Zauberknoten, der ebenfalls einen sozialen Hintergrund hat, zeigt das urwüchsige irische Volk in seiner Genialität und Einfachheit, die es sich bewahrt unter den mannigfaltigsten Verschlingungen der Verhältnisse; die eingestreuten Landschaftsbilder sind von entzückender Wirkung.

Lukas Delmege stellt ein überaus reiches Priesterleben dar, das, verwickelt in die Kämpfe der Gegenwart, die Versöhnung der katholischen Kirche mit der modernen Kultur erstrebt und selbst da, wo es zu weit gespannt erscheint, in hohem Mafse anzieht durch die edelsten Absichten und durch eine Fülle von feinen, humorgewürzten Schilderungen. B.

Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit 1904. St. Norbertus-Verlag in Wien. (50 Pf.) Dieser XXIV. Jahrgang überragt die meisten seiner Vorgänger noch an Vortrefflichkeit wie der Artikel und Notizen, so der Abbildungen. Unter den letzteren zeichnet sich das in Gold und Farbe ausgeführte Titelbild der Unbefleckten Empfängnis (entworfen von † Klein, koloriert von Schönbrunner) aus als eine in jeder Hinsicht würdige Gabe zur 50jährigen Jubelfeier, auf welche auch sonst noch mehrfache Rücksicht genommen wird. — Der Bilder-Zyklus über das hl. Mefsopfer wird fortgesetzt, ein reiches Zeichnungsmaterial geboten wie in der Beschreibung des spätgotischen Chorgestühls von St. Stephan zu Wien, so in der Erinnerung an den Maler Kupelwieser. Aufserdem wirken Wort und Bild noch zu Lehrhaftem wie Unterhaltendem erfolgreich zusammen. G.

Dr. Jarisch' Volkskalender für das Jahr 1904, herausgegeben von Karl Landsteiner, „Norbertus"-Verlag (Preis 50 Pf.) bringt wiederum viel „Belehrendes und Unterhaltendes", darunter eine kurze Biographie des Gründers Dr. Jarisch, einen eingehenden interessanten Bericht über die „Pilgerfahrt nach Lourdes", eine sehr ausführliche „Weltrundschau". Auch die Illustration, die in religiösen Bildern, Porträts usw. besteht, kommt nicht zu kurz. G.





$^{1}/_{10}$

Hochaltar von Mengelberg für die Pfarrkirche zu Gerresheim.

Abhandlungen.

Neuer Hochaltar romanischen Stils für die alte Kirche zu Gerresheim.

Mit Abb. (Doppeltaf. IV u. V).



nter den so zahlreichen wie bedeutsamen Kirchen des Niederrheins im Übergangsstil zeichnet sich die ehemalige Stifts-, jetzige Pfarrkirche zu Gerresheim durch Gröfse, Reichtum und Feinheit der Verhältnisse aus. Gleich am Eintritt in die Apsis steht die ursprüngliche Altarmensa, eine ungewöhnlich grofse und gegliederte Anlage, indem die Tiefe der ungefähr 3 *m* betragenden Breite nahezu entspricht, und die drei Seiten durch je drei elegante, von Säulchen eingefafste Kleeblattblenden verziert sind, ein selbst in dieser schmuckliebenden Periode seltener Dekor. Auf dieser Mensa stand bis Ostern 1902 als Hochaltar ein „häfslicher Rokokoaufbau" (vergl. die «Kunstdenkmäler der Rheinprovinz» von Clemen, Bd. III, I. 94 ff.), so dafs in der für die Ausstattung ihrer schönen Kirche begeisterten Gemeinde, die für die stilgemäfse Erneuerung und Ergänzung der vortrefflichen, aber höchst defekten Wandgemälde auf Widerspruch aus benachbarten Künstlerkreisen stiefs, um so lebhafter der Wunsch nach einem würdigen Altaraufbau sich kundgab. — Nicht nur die geringe Tiefe der Apsis, sondern vor allem die Gestaltung der alten Mensa, die natürlich als ein Noli me tangere betrachtet wurde, verlangte die Lösung in der Form eines Aufsatzes. Bei der Breite der Apsis mufsten seine Horizontaldimensionen recht ausgiebig sein, während seinen Vertikalverhältnissen einige Beschränkung auferlegt war durch die bereits in mäfsiger Höhe beginnenden, ungewöhnlich schlanken Chorfenster. Da das Tabernakel eine hohe Predella erforderte, so durfte wiederum, damit diese ihren, für alle Fälle gebotenen Sockelcharakter nicht zu sehr einbüfse, der Aufsatz nicht zu niedrig sein, wenigstens nicht mit Einschlufs der architektonischen Bekrönung, für welche an dieser Stelle, zumal über dieser Mensa, auf einen gewissen Reichtum nicht verzichtet werden durfte. — Auf Grund dieser (für jedes Altarprogramm unerläfslichen) Erwägungen hat Bildhauer Mengelberg in Utrecht-Brühl, den hier mitgeteilten Plan entworfen, der, mit ganz kleinen Verbesserungen ausgeführt, vieler Erklärungen nicht bedarf. — Die Altarstufen bestehen in schwarzem und farbigem Marmor mit Eichenholzparkett-Einlage. In die Blenden der restaurierten und polychromierten Mensa sind drei vergoldete und kräftig (von Goldschmied Birgel in Köln) gravierte Messingtafeln gelegt, die in schwarzen und farbigen Konturen das Opfer Abrahams und Melchisedeks, die eherne Schlange und die Darbringung Isaaks sehr wirkungsvoll darstellen. — Das Retabel ist aus schwarzem Marmor gebildet, und je eine grofse Hinterglasmalerei-Tafel flankiert das aus Panzereisen doppelwandig geschmiedete Tabernakel mit seinen beiden vergoldeten Kupfertüren, die je eine eingravierte Seraphimfigur schmückt. Die beiden Glastafeln sind auf der Rückseite in ebenso effektvoller wie solider Technik mit den Darstellungen des Auszugs aus Ägypten, des dem Felsen Wasser entlockenden Moses, des Mannaregens und des Hohenpriesters im Allerheiligsten bemalt. Die aus Holz geschnitzten niedrigen Leuchterbänke darunter sind lose vorgestellt, der Rosettenwulst darüber ist aus Kalkstein gebildet, aus schwarzem Marmor die Hauptdeckplatte, die den in Eichenholz sehr reich und künstlerisch ausgeführten, in Glanz- und Mattgold (von Rosenthal in Köln) bemalten Aufbau trägt. Die vier grofsen sitzenden Figuren stellen (in Wahrung lokaler Interessen) die Heiligen Margaretha, Hippolytus, Katharina und Suitbertus dar, deren Namen auf den Spruchbändern der darüber in den Frontispizen angebrachten Engelreliefs verzeichnet sind. — Der breite mächtige Aufsatz ruht seitlich auf zwei Marmorsäulen, die den Zusammenhang des Ganzen vorzüglich wahren und bewirken; die beiden in plano freistehenden Holzsäulen mit Engelfigur, durch gemusterte Seidengewebe mit dem Altaruntersatz verbunden, tragen noch mehr zur Eingliederung in das Chor bei, die ganze Silhouette ungemein glücklich abschliefsend, worauf es bei jeder Altar-, namentlich Hochaltar-Anlage vornehmlich ankommt.

Schnütgen.

Der mittelalterliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

II.



Nach dem Überblick über die liturgische Entwickelung des Portatile gehen wir nunmehr zu seiner kunstarchäologischen Würdigung über. Wir haben da im einzelnen darzulegen, welche Form er im Laufe der Zeit gehabt, woraus er angefertigt und wie er ausgestattet gewesen ist; endlich wird auch die Zusammenstellung und kurze Beschreibung aller noch vorhandenen Monumente zu unserer Aufgabe gehören.

1. Der Tragaltar hatte seit den ältesten Zeiten durchweg dieselbe Grundform, wie der fixe Altar, nämlich die Form eines Rechtecks oder Quadrates. So zeigen ihn fast alle Monumente, welche uns erhalten sind. Zuweilen ist er auch von runder Form gewesen. Einen runden, in Silber eingefafsten Altarstein von Jaspis besafs z. B. nach einem alten Inventar im J. 1300 die Abtei S. Alban in England. Das Inventar bezeichnet ihn als Altar des hl. Augustinus, des Apostels von England.[36]) Eines ovalen Altares hat sich auch nach einer alten, allerdings nicht ganz einwandfreien Biographie, der hl. Wulfram, Bischof von Sens († 720), bedient.[37]) Noch heute bewahrt man in Faye (Dép. Deux-Sevres) einen ovalen Porphyrstein (25×15 *cm*), worauf der hl. Hilarius († 367) das Mefsopfer dargebracht haben soll.[38]) Auch im „Welfenschatze",[39]) sowie im Domschatz von Fritzlar[40]) befindet sich ein Tragaltar, dessen Stein infolge der kreisförmigen Einfassung rund erscheint.

[36]) Vgl. Rock »The church of our fathers« I, 252.

[37]) Mabillon »Acta Sanctorum ord. S. Bened.« III, 1, 361.

[38]) Abbild. Rohault de Fleury V, pl. 340. Vergl. »Annales archéologiques« IV, 249. Ducange, »Glossarium« s. v. altare (paratum).

[39]) Neumann »Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg« (Wien 1891) 145. Dieses schöne Werk enthält eine vortreffliche Abhandlung über die elf — nicht vierzehn, wie die meisten archäologischen Handbücher sagen — im Schatze befindlichen Tragaltäre. Wir bezeichnen diese wertvolle Sammlung mittelalterlicher Kunstgegenstände mit dem in der Kunstgeschichte nicht recht passend eingebürgerten Namen „Welfenschatz".

[40]) Katalog der Düsseldorfer kunsthistorischen Ausstellung (1902) Nr. 394.

Bei der viereckigen Grundform[41]) hat das Portatile eine sehr verschiedene Entwicklung erfahren und Gestalt angenommen. Es lassen sich vier verschiedene Formen nachweisen.

Die erste Gruppe — wir bezeichnen sie als Tafelform — besteht nur aus dem Altarstein, welcher in ein Brett eingelassen oder von einem Holzrahmen eingeschlossen ist. Sie umfafst die einfacheren Monumente. Zwei sehr schlichte Exemplare besitzt der „Welfenschatz". Dieselben bestehen aus einem kunstlosen Eichenbrett (30×20×2,3 *cm*) mit einem Kalkstein, den man mit Nägeln befestigt hat. Ein ähnliches, rot angestrichenes Altärchen befindet sich im Schatze zu Quedlinburg.[42]) Mehrere sehr einfache Exemplare, bei denen der Stein von einem Holzrahmen umgeben ist, fanden wir unlängst im bischöflichen Museum zu Augsburg.[43])

[41]) Rupin »L'œuvre de Limoges« (Tours 1882) 199 und Corblet in der »Revue de l'art chrétien XXVI« (1883) 593 sprechen von dreieckigen Altären. Wohl mit Unrecht; weder die literarischen, noch monumentalen Zeugnisse geben dazu Anlafs.

[42]) Neumann a. a. O. S. 173.

[43]) Das Museum hat nicht weniger als sieben Tragaltärchen, von denen bisher nur das älteste publiziert wurde. Fünf sind ganz einfach und ohne künstlerischen Wert. Wir machen hier zum ersten Male über dieselben nähere Angaben, welche wir der Freundlichkeit des bischöflichen Archivars Riedmüller-Augsburg verdanken. Das älteste gotische Altärchen (34×33×3 *cm* mit 7 *cm* breitem Holzrande) hat einen grünlichen, schwarzgeaderten Stein. Der Holzrahmen ist oben mit Messingblech beschlagen, rechts und links krabbenartige Verzierungen. Es hat in aufgenagelten gotischen Majuskeln die Inschrift: *Agnus Dei, qui tollis peccata*. In den Ecken die Evangelisten-Symbole in Messingblech graviert; Ende des XIV. Jahrh., stammt wahrscheinlich aus der Pfarrei Thalfingen (Diözese Augsburg). — Ein zweites Altärchen aus Solenhofer Stein (30×22×2 *cm*) ohne Holzrahmen, der wohl verloren gegangen ist, von 1417. An den Ecken und in der Mitte ein eingraviertes Kreuz. In der Randeinfassung auf vertieftem Grunde in gotischen Majuskeln oben *Agnus*, unten *Dei*, rechts *JN*, links *RJ*. — Das dritte Tragaltärchen aus demselben Stein (28,5×19,5×1 *cm* incl. des Holzrahmens) von 1417. In den Ecken gravierte Kreuze mit Strahlen in Doppelkreisen; in der Mitte Christus an der Geifselsäule, in Dürer'scher Weise. — Das vierte Altärchen aus gleichem Steine (31,5×27×2,5 *cm*), umgeben von einem 3,5 *cm* breiten Holzrahmen aus der Kirche St. Peter zu Augsburg; in der Mitte Christus am Kreuze, darüber die Hand Gottes, zur Seite Maria und Johannes. — Das fünfte Altärchen aus Jaspis mit

Meistens war aber der tafelförmige Altar auf der Deckplatte und auch an den andern Seiten mit mehr oder minder reichen Metallverzierungen versehen. So befinden sich im „Welfenschatz" zwei weitere tafelförmige Altärchen, bei denen der den Stein umgebende Holzrand mit ornamentiertem Silberblech beschlagen ist.

Die zweite Form des Portatile ist die eines Buchdeckels oder Diptychons.[44]) Wahrscheinlich um den Altarstein besser zu schützen und den Altar selbst sicherer transportieren zu können, gab man ihm diese Form. Der Altarstein befand sich wohl auf der inneren Seite des ersten Deckels, mit dem zweiten wurde er auf dem Transport zugedeckt. Einen solchen Altar besafs das Kloster von St. Vito zu Verdun im XI. Jahrh.; nach dem alten Bericht war er aus reinstem Golde und von wunderbarer Arbeit nach Art von Tafeln angefertigt; wurden die Tafeln geöffnet, dann hatte man den Altar, war er geschlossen, benutzte man ihn als Unterlage für den Arm des hl. Pantaleon. Er ruhte auf den gegossenen Figuren der vier Evangelisten.[45])

Leider scheint kein einziges Altärchen von dieser seltenen Form die Stürme der Zeiten überstanden zu haben, wenn man nicht vielleicht das sogen. Reliquiar Heinrichs II. in der „Reichen Kapelle" zu München als Portatile bezeichnen darf. Dasselbe besteht aus zwei zusammengeklappten Holztafeln, die Mitte der Vorderseite der ersten Tafel nimmt eine rechteckige Bergkristallplatte ein, welche einen Einblick ins Innere gestattet; vielleicht diente sie als Ersatz für den Altarstein; die Rückseite der zweiten Tafel ist mit einer silbervergoldeten Platte bedeckt, welche folgende Verzierungen zeigt: zu oberst sieht man das Lamm Gottes, dann die Ecclesia zwischen Aaron und Melchisedech, ersterer fängt das Blut des Lammes auf, endlich noch zu unterst das Opfer Abrahams. Im Innern hat diese Tafel eine kreuzförmige Vertiefung zur Aufnahme einer Partikel vom hl. Kreuze.

Die Darstellungen der zweiten Tafel sind umgeben von der Umschrift: *In hoc altari sanctorum reliquiae continentur, quorum hic nomina scripta habentur etc.* Es dürfte uns hier in der Tat ein Exemplar und zwar das einzige eines Diptychon-Altärchens erhalten sein. Diese Annahme wird nicht nur durch die angegebene Inschrift, sondern auch durch den Bilderschmuck sehr wahrscheinlich gemacht. Nach den »Kunstdenkmalen von Bayern« ist die Rückseite allerdings vielleicht jüngeren Datums als die Vorderseite, welche ursprünglich wohl sicher als Reliquiar gearbeitet wurde.[46])

Die dritte Form des Portatile ist uns ebenfalls nur in einem einzigen Monumente erhalten, in dem berühmten Tragaltar des Königs Arnulf von Kärnthen († 899), einem der

Ebenholzrahmen (29 × 21,5 × 2,5 *cm*) aus dem Ende des XVII. Jahrh. sei ebenfalls noch erwähnt; Ornamente fehlen jetzt.

[44]) Diese von mir als Diptychon-Portatile bezeichnete Form ist wohl zu unterscheiden von den in unsern archäologischen und kunstgeschichtlichen Büchern häufig genannten Reisealtärchen in Form eines Diptychon oder Triptychon, welche aus zwei oder drei mit Reliefs verzierten Elfenbein- oder Metallplatten bestehen. Diese verzierten Platten dienten nur der Privatandacht, sie bildeten keine Opferstätte für die hl. Messe, werden daher mit Unrecht als Altar bezeichnet; sie stehen auch in keinem wesentlichen Zusammenhange mit dem Altare, wenngleich sie stark an die Retabeln oder an die Triptychen des festen Altares erinnern und zuweilen vielleicht auch deren Stelle vertreten haben; wir lassen sie daher in unserer Studie unbeachtet. Eine passendere Bezeichnung dürfte Devotions-Diptychon sein, der Name Reisealtärchen ist wenigstens sehr mifsverständlich, um nicht zu sagen falsch.

[45]) Der sehr eingehende Bericht des Chronisten über dieses Portatile lautet: „Factum est altare gestatorium ex auro purissimo interius mire fabrefactum opere consimili studio et largitione domni Herimanni comitis in modum tabularum consertum et compactum, quod cum aperitur, et altare est et tabulae aperiuntur, quibus si moram adhibeas, quod est instrumentum Moysi et Aaron imaginibus gloriosum, figuram Dominicae crucis exprimit. Habet hoc a quattuor cardinibus quattuor evangelistarum hominis, leonis, tauri et aquilae species, ex argento opere, fusili praefatum altare portantium et se invicem versis vultibus aspicientibus. Super ipsum vero altare brachium S. Pantaleonis ponitur ligno inclusum argento et auro decoratum". Hugo Flaviniacensis, Chronicon Virdun. c. 8 Migne P. L. CLV, 209. — Bei der Erhebung des englischen Bischofs Acca († 740) fand man auf seiner Brust eine Holztafel, die „nach Art eines Altares aus zwei Tafeln zusammengesetzt war". Zwar waren die beiden Tafeln durch silberne Nägel verbunden, aber immerhin läfst sich auch hier an ein Diptychon-Altärchen denken. Cfr. Simeon Dunelmensis, De regibus Anglorum et Danorum; ed. Twysden, p. 101.

[46]) Abbild. Zettler, Enzler u. Stockbauer, »Kunstwerke der Reichen Kapelle«, München 1874, Taf. X. Vergl. ferner: »Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern«. Stadt München S. 1096f.

kostbarsten Schätze der „Reichen Kapelle" zu München, wohin er im Jahre 1811 von St. Emmeram in Regensburg gelangte. Dieses Portatile ist nach Clemen „das vollendetste Werk der karolingischen Goldschmiedekunst, das auf uns gekommen ist, ebenso grofsartig in dem architektonischen Aufbau wie vollendet in der technischen Ausführung der getriebenen Arbeit".[47]) Das vorzügliche Werk ist überhaupt der älteste Tragaltar, der sich erhalten hat; er verdient daher eine etwas genauere Beschreibung, umsomehr da er zwar häufig abgebildet, aber selten eingehender besprochen ist. Das Geschenk Arnulfs an St. Emmeram, als er aus dem mährenschen Feldzuge wohlbehalten heimgekehrt war, ist eine Art Ciboriumaltar von 58 *cm* Höhe und 29 *cm* Breite. Über dem abgeschrägten Boden erhebt sich ein rundbogiges Ciborium, welches wieder von einem viergiebligen, auf kleinen Säulen ruhenden Dache überragt wird.[48]) Die Dachfelder sind mit acht biblischen Szenen verziert, die durch Inschriften erklärt werden, nämlich: 1. Christus in Begleitung eines Apostels, vor ihm Blumen und Vögel (Inschrift: *Considerate lilia agri*); 2. Christus vor einem Toten und eine weibliche Figur (*IC·XC*) und Lazarus; 3. Zweite Versuchung Christi (*Si filius Dei es, mitte te deorsum*); 4. Christus und Petrus (*Petrus, Amas me?*); 5. Dritte Versuchung (*Vade satanas*); 6. Erste Versuchung (*Dic, ut lapides*); 7. Christus und Nicodemus; 8. Zwei Träger mit einem Toten (*Filius viduae*). In den vier Giebelfeldern befindet sich ein Engel mit Stab und runder Scheibe, und die drei Symbole der Dreifaltigkeit: Segnende Hand, Lamm, Taube. An drei Seiten des Gesimses zwischen den obern und untern Säulen ziehen sich folgende Hexameter hin, die uns den Stifter des Werkes nennen:

Rex Arnulfus amore Dei perfecerat istud
Ut fiat ornatus (egreguis aedibus) istis
Quem Christus cum discipulis componat ubique.

[47]) Merowingische und karolingische Plastik in »Jahrbücher des Vereins für Altertumsfreunde im Rheinlande« LXXXXII (1892) 50.

[48]) Die älteste Abbildung des Altares finde ich in dem Kodex der Äbtissin Uta von Niedermünster (1007), der jetzt zu den bedeutendsten Bücherschätzen der Münchener Staatsbibliothek zählt (Cim. 54). Abbild. bei Kobel »Kunstvolle Miniaturen und Initialen« (2. Aufl.) Taf. 12. Swarzenski »Regensburger Buchmalerei« (Leipzig 1901) Taf. XIII, 35.

Es befinden sich gegenwärtig in dem Portatile zwei Altarsteine in Holzumrahmung; der obere ist bis auf fünf Elfenbeinplättchen ganz schmucklos, der untere jüngere ist mit Goldblech umrahmt, worauf die Brustbilder von zirka 20 Heiligen eingraviert sind.[49])

Einen ähnlichen Altar hatte König Arnulf bereits früher dem Abte Salomon von Konstanz geschenkt, später erwählte Karl III. denselben als Hausaltar.[50]) Zu dieser Gruppe dürfte auch jenes Altärchen gerechnet werden, womit Kaiser Lothar († 855) die von ihm als letzte Ruhestätte erwählte Abtei Prüm beschenkte. Auch bei diesem Prachtwerke karolingischer Goldschmiedekunst, dessen Beschreibung uns durch das Inventar der Kirche vom Jahre 1003 erhalten ist,[51]) waren anscheinend zwei Altarsteine vorhanden, von denen der obere durch silberne Säulchen getragen wurde.[52])

[49]) Beschreibung nach Zettler, Enzler und Stockbauer a. a. O. zu Taf. XVII. Abbild. ferner bei Molinier »Histoire générale des arts appliqués à l'industrie« IV, (Paris 1901) p. 93. Rohault de Fleury, pl. 541. Luthmer »Gold und Silber« (1888) S. 135. Vergl. ferner Monum. German. SS. IV. 551. Sighart »Geschichte der bildenden Künste in Bayern« I (1862) 45, wo das Altärchen fälschlich als Sakramentshäuschen verzeichnet ist, ähnlich bei Laib und Schwarz a. a. O. S. 60. Humann ist geneigt, die Goldfassung des Altärchens für eine Regensburger Arbeit aus der 2. Hälfte des X. Jahrh. zu halten. (Ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten im Schatze des Münsters zu Essen [1899] 8. Sonderabdruck S. 8). Schmid (»Eine Goldschmiedeschule in Regensburg um das Jahr 1000«. München 1893) datiert einen Teil der Arbeit in dieselbe Zeit, womit man einverstanden sein kann.

[50]) Schlosser »Schriftquellen zur karolingischen Kunstgeschichte« (1892) Nr. 453. Über die Bedeutung Arnulfs für die spätkarolingische Kunst siehe Swarzenski »Buchmalerei« S. 15.

[51]) In diesem Jahre besuchte Kaiser Heinrich II. die Abtei und bat bei dieser Gelegenheit den Abt Udo um ein Verzeichnis der zahlreichen Kirchenschätze, welches uns glücklicherweise erhalten ist, während die Schätze selbst im Laufe der Jahrhunderte, namentlich infolge der französischen Plünderungen, verloren gingen. Mitgeteilt ist dasselbe bei Hontheim »Historia Treverensis« I, 348 ss; Beyer »Mittelrheinisches Urkundenbuch« I, 717. Mit Übersetzung von Digot im »Bulletin monumental« XV (1849) 286 ss.

[52]) Digot l. c. p. 288. (Obtulit Lotharius) capsulam auream cum altari subposito, innitentem quattuor columnis argenteis et alia capsula modica altari superposita, et coronula aurea; necnon et crucem auream gemmatam altari affixam, cum diversis cristogis hinc inde connexis, optimi generis gemmis undique decoratam.

Die vierte Form — wir bezeichnen sie als Schreinaltäre — ahmt nicht nur, wie die erste Gruppe, die Mensa des feststehenden Altares nach, sondern auch den sogen. Stipes, es ist ein fixer Altar en miniature. Der Schreinaltar ist eine rechtwinkelige Kiste, die auf den vier Seitenflächen gewöhnlich mit Platten von Elfenbein oder Metall bekleidet ist. Die obere Fläche trägt den Altarstein, oder dieser ist vielmehr in die Platte eingelassen und von metallenen Rändern umrahmt. Häufig wird der Schrein von vier Füfsen in Form von Löwen- oder Greifenklauen getragen. An dem schönen Portatile aus Stavelot (Belgien) sind an den Ecken die vier Evangelistenfiguren so angebracht, dafs sie zugleich als Stützen oder Füfse für den Altar dienen.[53])

Diese Gruppe hat Neumann in zwei Klassen unterschieden: bei der Mehrzahl ragen der Ober- und Unterdeckel ein wenig über den Rand hinaus und sind nach der Mitte abgeschrägt; sie sind namentlich rheinisch-westfälisch-sächsischer Herkunft; bei der zweiten Klasse fehlen diese Vorsprünge; Deckel und Boden schneiden geradlinig mit den Seitenflächen ab. Beachtenswerter ist ein anderer Unterschied dieser Schreinaltärchen. Wenngleich nämlich die gröfsern Tragaltäre mehr oder weniger alle zur Aufbewahrung von Reliquien dienten oder vielmehr bei ihrer Konsekration sehr reichlich mit Reliquien versehen wurden, so tritt doch bei einzelnen der Charakter als Reliquiar deutlicher hervor, indem der Schrein mit einem Deckel versehen ist, welcher durch Scharniere befestigt ist. Es sind diese Portatilia nicht so sehr sarkophagähnliche Schreine als vielmehr Kästchen, die, manchmal im Innern mit Seide ausgestattet, zur Aufnahme von Reliquien bestimmt waren. Der Altarstein befindet sich auf der Oberfläche des Deckels. Ein solch' kastenartiges Portatile besitzt der Domschatz zu Hildesheim und das Walpurgis-Kloster zu Eichstätt (beide noch nicht publiziert und gewöhnlich als Reliquiare bezeichnet), auch der Schreinaltar zu Paderborn zeigt diese Einrichtung.

Fragen wir, wann diese verschiedenen Formen gebräuchlich waren, so lautet die Antwort: Die älteste und ursprüngliche Form bildet die Tafel; sie war der natürlichste Ersatz für die Mensa des fixen Altares und liefs sich von den Missionären am bequemsten transportieren. Wir finden sie daher auch in allen Jahrhunderten bis zum Ende des Mittelalters, z. B. zu Admont in Österreich von 1375, in Nürnberg von 1479, Diebolsheim bei Schlettstadt von 1501. Die Diptychon- und Ciboriumform läfst sich nur im X. und XI. Jahrh. nachweisen, während der Schreinaltar bereits zur Zeit der Karolinger aufkam, in der romanischen Periode mit Vorliebe angefertigt wurde und mit der Höhe der Gotik wieder verschwand.

Der Umfang des Tragaltars wechselt noch mehr wie seine Form. Ein Schreinaltar zu Siegburg ist 37 *cm* lang und 23 *cm* breit oder tief, ein Tafel-Tragaltar in Nürnberg sogar 46 × 46 *cm*, während ein Portatile in Sigmaringen nur 16 × 8 *cm* hat. Noch kleiner scheint ein Altärchen in Lüttich gewesen zu sein, das nur 6 *cm* in der Länge und 4 *cm* in der Breite mafs, während ein von Karl dem Dicken dem Kloster St. Denis geschenktes Portatile grofs genug war, um einen Arm der Heiligen Jacobus, Stephanus und Vincentius aufzunehmen.[54])

5. Was den Stoff und die materielle Ausstattung des Portatile anlangt, so besteht der Kern aus einem Holzbrett oder Holzkasten, worin der Altarstein eingelassen ist. Durchweg ist der Stein von einer silbernen, emaillierten oder getriebenen Kupferplatte umgeben; ebensolche Bekleidung tragen dann gewöhnlich die vier Seitenflächen, häufig auch der untere Boden. In der karolingischen Zeit war diese Ausstattung mit Metallplatten ebenso wie bei den feststehenden Altären sehr gebräuchlich. So verfügte Graf Eberhard von Friaul, Schwiegersohn Ludwigs des Frommen, testamentarisch über einen mit Silber bekleideten Altar, und im Schatze der Kirche St. Denis bei Paris befand sich zu derselben Zeit ein Altar aus Onyx, der von allen Seiten mit Gold bekleidet war.[55]) Auch der Altar, welchen Karl

[53]) Ein eigenartiges Reliquiarium der Sammlung Vasters (Aachen), welches von manchen Archäologen als Tragaltärchen bezeichnet wird (z. B. Renard »Die kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902«, S. 44) scheint nur Reliquiarium gewesen zu sein. Abbildung in »Zeitschrift für christliche Kunst« XV, 153.

[54]) Martène »De antiquis Ecclesiae ritibus« l. II, c. 17 (ed. Antwerp. 1736) II, 811. Mabillon, l. c. Praef. III, n. 78.

[55]) Schlosser »Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst«. Nr. 652, 664.

der Dicke dieser Kirche überwies, war von Gold, d. h. der Holzkern war mit Goldplatten bekleidet.

Zwar liebte auch die romanische Kunst noch sehr die schimmernde Pracht des Goldes, aber die zahlreichen kirchlichen Gefäfse und Gerätschaften, womit man die Schatzkammern anfüllte, machten die häufigere Verwendung von minderwertigerem Material notwendig, was für die Erhaltung der Arbeiten von grofser Bedeutung gewesen ist. So entging manches Monument dem Schmelztiegel späterer Zeiten und erzählt uns heute von dem Kunstsinne früherer Jahrhunderte. Doch hat die romanische Kunst das minder kostbare Material nicht schmucklos auf den Flächen der Tragaltäre angebracht; durch das in höchster Blüte stehende Kunstgewerbe wurden sie zu kleinen Kunstwerken gemacht, die noch heute unsere Bewunderung erregen. Neben dem Golde und Silber wurde also seit dem X. Jahrh. das Elfenbein zur Bekleidung des Portatile verwendet. Zahlreiche, uns aus jener Zeit erhaltene Monumente zeigen reliefierte Platten an den Seitenflächen und zuweilen auch an der oberen Deckfläche. Und als seit dem XI. Jahrh. am Rheine und an der Mosel und Maas, sowie in Limoges die Emaillierkunst zur Blüte gelangte, schmückte man die Flächen vornehmlich mit emaillierten Kupferplatten. Selbstverständlich wurden auch Filigran, Perlen und edle Steine vielfach zur Ausschmückung des Altares benutzt. Ein Altar im „Welfenschatze", und zu Conques sind mit Platten von Alabaster bedeckt, im Stifte Klosterneuburg[56]) haben sich Statuetten aus Alabaster von einem Altärchen erhalten.

Die gotische Periode, welche, wie schon bemerkt, fast ausschliefslich tafelförmige Altärchen anfertigte, sah von einem reicheren Schmucke durchweg ab. Meistens wird der Stein von einem Holzrahmen eingeschlossen, der mehr oder weniger reich verziert ist. Bei einem frühgotischen Portatile zu Unterwittighausen bei Würzburg liegt z. B. der grüne Altarstein in einer Holztafel, die auf Goldgrund noch Spuren von Symbolen der Evangelisten zeigt und mit Leinwand überzogen ist. Ein spätgotisches Portatile im Nationalmuseum zu München besteht aus einem roten Marmorstein mit einer Einfassung, deren Fischblasenmuster aus mehreren Lagen ausgeschnittener Birkenrinde hergestellt ist.[57]) Einzig in ihrer Art ist wohl die Bekleidung des Schreinaltares im Domschatze zu Münster (37 × 20 × 17 *cm*). Der Holzkern mit rotem Marmorstein ist nämlich an den Seiten mit einer groben Perlenstickerei bedeckt; aufserdem trägt das einfache Monument kleine getriebene Silbermedaillons, die später teilweise erneuert wurden. Es stammt aus dem XIII. Jahrh. Dafs diese Umkleidung bei kirchlichen Geräten damals wohl öfters vorkam, dafür zeugt das seltene Ciborium mit Perlenstickerei der Sammlung Schnütgen (Cöln).[58])

Auch der Inschriften, womit viele Tragaltäre verziert sind, wäre hier kurz Erwähnung zu tun. Bei den Schreinaltären befinden sie sich gewöhnlich um den Stein herum oder am Rande der Deck- oder Bodenplatte oder auch unter dem Boden. Ihrem Inhalte nach könnte man sie in mehrere Gruppen einteilen; entweder zählen sie die im Innern geborgenen Reliquien auf, wie am Mauritiusaltar in Siegburg, oder sie nennen den Urheber bezw. Donator, wie am Arnulf-, Gertrudis-, Begon-, Swanehild-Altar, wovon später noch die Rede sein wird, oder sie erklären den Bildschmuck, wie am romanischen Altärchen zu Augsburg, an welchem der Gekreuzigte mit der Synagoge und der Ecclesia, sowie die vier Kardinaltugenden dargestellt sind, umgeben von der Inschrift: *In precibus fixus stans praesul et hostia Christus — Virtutes donat, animas beatet sacra manat*, oder sie geben den Tag der Konsekration an oder bezeichnen endlich die Bestimmung des Altares, nämlich als Stätte zu dienen, wo das Kreuzesopfer in geheimnisvoller Weise wiederholt wird. Letzteren Inhalt haben die leoninischen Verse an einer Anzahl Altärchen, welche derselben Werkstatt oder jedenfalls derselben Gegend angehören, nämlich der Gregoriusaltar in Siegburg, der Altar zu Xanten und Cöln; am erstgenannten Altare lauten vier dieser Verse:

[56]) Das Altärchen wurde 1723 und 1733 gröfstenteils umgestaltet, so dafs von der ursprünglichen Arbeit nicht viel erhalten ist. Abbild. in Drexler und List »Goldschmiedearbeiten im Chorherrenstift Klosterneuburg«, Wien 1897.

[57]) Schmid »Der christliche Altar«. Regensburg (1871) 313. Das Altärchen ist im Kirchensaale des Nationalmuseums. Vitrine I, Nr. 3339.

[58]) »Zeitschr. für christl. Kunst« XVI, 125/126.

Quidquid in altari tractatur materiali
Cordis in altari completur spirituali.
Hostia visibilis mactatur operta figura,
Immolat hanc pura devotio mentis in ara.[59])

Dieselben Verse zieren den Altar in Xanten, ähnliche den in Maria zum Capitol zu Cöln, womit die Inschrift eines Portatile übereinstimmte, das sich bis zur Revolution zu La Souterraine (Dép. Creuse) befand.[60])

6. Dafs der Altarstein ursprünglich ohne metallische oder hölzerne Bekleidung war, kann wohl nicht zweifelhaft sein, wohl aber erregt es einiges Bedenken, wenn berichtet wird, noch Karl der Grofse habe auf seinen Heereszügen eine hölzerne Tafel mit sich geführt, welche als Altar gedient habe.[61]) Zur besseren Konservierung, gewifs auch aus Ehrfurcht wurde er später in eine Holzplatte eingelassen oder mit einem andern Material umgeben. Aber noch im Anfange des XII. Jahrh. herrschte in der Normandie und auch wohl anderwärts die Gewohnheit, ihn ohne solche Bekleidung zu konservieren. Ivo von Chartres sprach sich gegen diese Praxis aus, er verlangte, dafs der Stein auf einer Holzplatte oder auf einem andern festen Material befestigt wurde,[62]) was in der Folge auch überall üblich wurde.

Als Material des Altarsteines wurde Schiefer, Kalkstein, Marmor gebraucht, fast noch mehr finden sich kostbare Steinarten oder Halbedelsteine, wie Alabaster, Jaspis, Onyx, Serpentin; am meisten scheint der Porphyr bevorzugt worden zu sein. Bergkristall ist nicht so selten, wie Barbier de Montault glaubt.[63]) Nicht nur das Inventar von Monza aus dem X. Jahrh.[64]) und das bereits erwähnte Testament des Grafen Eberhard von Friaul[65]) sprechen von Altärchen aus Kristall, es zeigen noch heute zwei Portatilia im Welfenschatze und eines zu Osnabrück und Brüssel an Stelle des Altarsteines eine Platte aus Bergkristall. Ein Altärchen, welches Erzbischof David von Glastone der Kirche von Glasconberge schenkte und welches Abt Heinrich im Jahre 1126 mit Gold, Silber und Steinen verzieren liefs, soll sogar einen Saphir als Stein gehabt haben,[66]) in dem wir allerdings einen antiken Glasflufs vermuten. Man wählte auch gern Steine, an welche sich denkwürdige Ereignisse knüpfen; so werden in einem alten englischen Inventar zwei Altärchen mit Steinen erwähnt, welche vom Blute des hl. Martyrers Thomas von Canterbury benetzt waren, ein anderer Altarstein war aus dem Grabe der Allerseligsten Jungfrau Maria,[67]) der Stein eines tafelförmigen Altärchens im „Welfenschatz" hat die Inschrift: *De petra supra quam* (!) *natus est Christus.*

Wegen seiner Kostbarkeit wurde das Portatile nicht selten in einem mit Leder oder mit emaillierten und vergoldeten Metallplatten überzogenen Kasten aufbewahrt, also ähnlich wie die alten kostbaren Evangelienbücher. Die Inventarien tun dieses Schreines zuweilen eigens Erwähnung.[68]) Einen in der Kathedrale zu Burgos noch jetzt aufbewahrten Koffer hält man für den Behälter des Tragaltares, der den spanischen Helden Cid auf seinen Kriegszügen begleitete.[69])

7. Die uralte Gewohnheit, in den Altar Reliquien von Heiligen einzuschliefsen, wurde bei dem Tragaltärchen nicht so strenge eingehalten wie beim fixen Altare, wohl aber mufsten sie, wie auch diese, seit den ältesten Zeiten konsekriert sein. Diese Konsekration wird bereits in dem früher erwähnten Dekrete des Papstes Felix IV. vorausgesetzt. Fehlten aber selbst in den fixen Altären häufig die Reliquien, dann um so mehr bei den Tragaltären. Noch im XIII. Jahrh. scheint man sie nicht

[59]) Aus'm Weerth »Kunstdenkmäler in den Rheinlanden« Text III, 29.

[60]) Texier »Dictionnaire d'orfèvrerie«, (Paris 1857) col. 203.

[61]) Miracula S. Dionysii, c. 20. ap. Mabillon, l. c., l. 26 n. 40. II, 316.

[62]) Ivo Carnotensis Epist. 72: Non consecramus nisi vel in talibus (lies tabulis) ligneis vel aliquo competenti substratorio compacta et firmiter sint affixa. Migne, P. L. 162, 24. Vergl. Anselmus Episc., Epist. 158.

[63]) Barbier de Montault in dem »Bulletin monumental« XLVI (1880) 328.

[64]) Ibid. p. 314.

[65]) Schlosser »Schriftquellen« Nr. 664.

[66]) Rock »Church of our fathers« I, 254. Bulletin monumental, l. c. p. 330.

[67]) Rock, l. c. 256. Duo altaria de lapidibus, super quae (!) sanctus martyr (Thomas) occubuit et unum altare de sepulchro sanctae Mariae, argento ornatum et dedicatum.

[68]) Rupin »L'œuvre de Limoges« 199⁴. Eine Rechnung aus dem Jahre 1391 lautet: Pour un éstuy de cuir bouilly, poinsonné et armoyé pour mettre et porter la prierre à chanter la messe à la chapelle dudit M. le Dauphin, XVIII s. p., bei Texier, »Dictionnaire« p. 211 s.

[69]) Corblet in »Revue de l'art chrétien« l. c. 533.

immer eingeschlossen zu haben. Nach Durandus († 1296), dem bedeutendsten der mittelalterlichen Liturgiker, waren sie zur gültigen Konsekration des Portatile nicht von nöten.[70]) Das Pontifikale der Mainzer Kirche aus derselben Zeit enthält für diese Konsekration zwei Formulare, das eine mit, das andere ohne Gebete für die Rekondition der Reliquien; die Pontifikalien von Arles und Cambray tun der Reliquien überhaupt keine Erwähnung.[71])

Bei den tafelförmigen Altärchen machte man entweder in der Mitte, unter dem Steine, oder auch noch an den vier Ecken Höhlungen, worin die Reliquien gelegt wurden; erhalten haben sich in dieser Weise gebettete Reliquien z. B. in Tafelaltären des Welfenschatzes, zu Augsburg und München. Bei der andern Gruppe ruhten die Reliquien natürlich im Innern des Schreines oder Kastens; bei den Schreinaltärchen waren sie nicht selten durch eine Öffnung an der untern Seite zugänglich, so dafs eine Entwendung oder Verwechslung ohne grofse Schwierigkeiten zu bewerkstelligen war. An manchen Altären ist diese Öffnung nur durch einen Schieber verschlossen. Die Anzahl der Reliquien war häufig sehr grofs. Das Portatile der Sammlung Rock hat deren nicht weniger als achtunddreifsig,[72]) deren Namen einzeln auf der Aufsenfläche verzeichnet sind.[73])

8. Wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich ist, wurden die Tragaltäre in karolingischer und namentlich in romanischer Zeit oftmals in luxuriöser Weise ausgestattet. Dieser Reichtum der Ausstattung sowie einzelne andere Gründe haben verschiedene Archäologen zu der Behauptung veranlafst, der Schreinaltar sei nicht so sehr eine Aushilfe für den fixen Altar gewesen, als vielmehr eine Auszeichnung des Geistlichen, der sich seiner bediente oder auch eine Ehrung der eucharistischen Gestalten, welche dadurch mehr in die Erscheinung getreten seien; auch die namentlich in englischen Inventarien häufig vorkommende Bezeichnung „Super-altare" soll nach Rock für diese Ansicht sprechen.[74])

Diese Meinung ist unhaltbar. Das Portatile diente nicht nur ursprünglich, sondern auch im Mittelalter ausschliefslich als Ersatz für den fixen Altar. Dieses beweist nicht nur die häufige Bezeichnung des Portatile als „Reisealtar", sondern weit mehr eine bisher nicht genug beachtete Stelle im XIV. römischen Ordo (aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh.), worin folgende Anweisung gegeben wird: wenn in Rom ein Kardinal-Bischof in einer fremden Kirche die hl. Messe lesen will, dann sollen die Kleriker aufser andern Utensilien auch einen Tragaltar dorthin mitnehmen, es sei denn, sie wissen, dafs der Altar jener Kirche konsekriert ist.[75]) Hier ist es also deutlich ausgesprochen, dafs nicht die Würde des Celebranten die Mitnahme des Portatile zur fremden Kirche veranlafste, sondern die Vorschrift, nur auf einem konsekrierten Altar das Mefsopfer darzubringen.

Zugleich sieht man aus dieser Vorschrift, dafs damals selbst in Rom manche Kirchen keinen konsekrierten Altar besafsen; um wieviel mehr mufs man dieses von vielen Landkirchen annehmen. Einen fixen Altar besafsen sie zwar, aber derselbe war nicht geweiht, für die Celebration wurde auf denselben jedesmal ein konsekriertes Tragaltärchen gestellt. Hieraus erklärt sich auch der Name Super-altare. Die Synode von Exeter (Can. 4) verbot daher auch, die hl. Messe zu celebrieren auf Altären oder Super-altaria, die nicht konsekriert seien. In der Tatsache, dafs viele Altäre nicht konsekriert waren, glauben wir auch den Grund zu finden, weshalb manche Kirchen eine so grofse Anzahl von Super-altaria besafsen. So hatte die Kirche von York zwei Altärchen aus rotem Marmor und zwei aus Jaspis, von denen das eine mit Gold, Silber und edlen Steinen ver-

[70]) Rationale l. 1, c. 7 (ed. Lugd. 1515) fol. XII b.

[71]) Martène »De antiquis Eccl. ritibus« l. 2 c. 7 (ed. Antw. 1738) II, 818, 812, 815.

[72]) Aufgezählt bei Texier »Dictionnaire« p. 207. — In einem Siegburger und Bamberger Tragaltar befindet sich als Reliquie »Lac beatae M. V.« Diese eigentümliche Reliquie ist übrigens in fast allen Reliquienverzeichnissen der bedeutenderen Kirchen aufgezählt. Versuche zur Erklärung dieser »Milch« sind zahlreich. Vergl. Sauer »Symbolik« (1902) 217[4], wo die Litteratur aufgezählt ist. Wahrscheinlich war es „ein weifser Stein", der in der Nähe von Bethlehem und auf dem Wege, welcher nach Egypten führt, gebrochen wurde. Die Sage erzählt, er sei entstanden, wo Maria das Kind tränkte. Die weifse Farbe des Steines ist nur Symbol der Säugung Jesu durch die „Milch der hl. Jungfrau". Hefner-Alteneck »Trachten«, Bd. II z. Taf. 100.

[73]) Auch bei fixen Altären herrschte das Bestreben, möglichst viele Reliquien zu rekondieren. Vgl. Thalhofer »Liturgik« I, 756.

[74]) Rock, l. c. I, 252.

[75]) Ordo romanus XIV n. 48. Migne 78, 1153.

ziert war.[76]) Im Inventar der Paulskirche zu London werden an verschiedenen Stellen sogar elf Super-altaria aufgezählt, von denen eins aus Alabaster, zwei aus Jaspis, vier aus Marmor wåren.[77])

Neumann hat geglaubt, wenigstens die reichen romanischen Tragaltäre mit ihrem kostbaren Schmuck wären vielleicht nicht zur Celebration benutzt worden, sondern seien Schaustücke gewesen, die in Domkirchen und Hofkapellen bei gröfseren Feierlichkeiten auf den Altar gestellt worden seien.[78]) Allerdings wurden im Mittelalter nicht selten reiche Geräte oder Gefäfse zu dem angegebenen Zwecke auf den Altar gestellt,[79]) dieses läfst sich aber von dem Portatile nicht nachweisen. Wie wir eben gezeigt haben, wurden die Super-altaria, welche nichts anders sind als Tragaltäre, sicher zur Celebration verwendet. Manche dieser Super-altaria wetteifern aber den Beschreibungen zufolge in der Kostbarkeit der Ausstattung mit unsern deutschen-romanischen Tragaltärchen. Übrigens kann der Reichtum des Materials und der Ausstattung nicht auffallen für eine Zeit, welche das Kostbarste und Edelste, was sie hatte, zur Herstellung und Ausschmückung der Kirche und kirchlichen Gegenstände opferte.

Kann es also keinem Zweifel unterliegen, dafs auch die reichen Portatilien zur Celebration der hl. Messe verwendet wurden, so entsteht die Frage, in welcher Weise sich der Priester des Altärchens bediente. War ihm die Lang- oder Schmalseite zugewandt? Man hat geglaubt, es sei die Langseite gewesen, und zwar deshalb, weil im Mittelalter der Kelch auf dem Altare zur rechten Seite der Hostie gestellt wurde, nicht wie jetzt hinter dieselbe.[80]) Als mystischen Grund für diese Stellung geben bekanntlich die mittelalterlichen Liturgiker an, es solle dadurch angedeutet werden, dafs das Opferblut aus der rechten Seite des Leibes Christi geflossen sei.[81]) Dazu ist indes zu bemerken, dafs bereits zur Zeit des Durandus der Kelch fast überall hinter der Hostie stand und darum mufs man wegen der geringen Breite und der verhältnismäfsig grofsen Länge des Steines bei sehr vielen Tragaltärchen annehmen, dafs nicht die Lang-, sondern die Schmalseite während der Celebration dem Priester zugewandt war. Diese Annahme findet ihre Bestätigung durch die Stellung des figuralen Schmuckes zahlreicher Altärchen. Bei mehr denn zwanzig der erhaltenen Portatilia hatte der Priester während der Celebration die Figuren nur dann in aufrechter Stellung vor sich, wenn ihm das Altärchen mit der Schmalseite zugewandt war. Die Stellung des Portatile wird also verschieden gewesen sein, je nach der Gewohnheit, ob man den Kelch hinter die Hostie stellte oder neben dieselbe, welch letzteres im frühen Mittelalter durchweg der Fall war und in Rom noch im XIV. Jahrh. praktiziert wurde.

9. Das Alter der uns erhaltenen Tragaltäre ist sehr verschieden, die meistem stammen aus der romanischen Zeit, wo man sich ihrer auch am häufigsten bediente. Weniger zahlreich sind die Exemplare aus der gotischen Periode, was darin seinen Grund hat, dafs teils die noch vorhandenen romanischen Monumente genügten und darum wenig neue angefertigt wurden, teils dafs jene, die sich ihrer vornehmlich bedienten, nämlich die Missionäre, nur einfache Werke herstellen liefsen, die später der Erhaltung nicht wert schienen.

Dürften wir verschiedenen Überlieferungen Glauben schenken, dann reichen einzelne Tragaltäre sogar bis ins christliche Altertum zurück. So will Maestricht noch heute den Altar des hl. Servatius († 384), Rom das Portatile des hl. Gregor von Nyssa († 394), Modena das des hl. Geminianus († 348) besitzen. Durham rühmt sich des Altares des hl. Cuthbert († 683), Trier desjenigen des hl. Willibrord († 738). Falls wirklich einer dieser Altäre bis in die Zeit der Heiligen zurückreicht, dessen Namen er trägt, so kann doch nur der Stein ein so hohes Alter beanspruchen, die Einfassung ist bei allen fünf viel jüngern Datums. Der sogenannte Altar des hl. Cuthbert ist überhaupt ohne Stein; er wurde 1828 im Grabe des Heiligen gefunden und besteht aus einem 15 *cm* langen und 13 *cm* breiten Eichenbrette,

[76]) Monasticum Anglicanum III, 174,

[77]) Ducange »Glossarium« s. v. Super-altare (ed. Henschel, VI, 438). Pugin »Glossary of ecclesiastical ornament« s. v. Super-altare, p. 219.

[78]) Neumann a. a. O. S. 123.

[79]) Consuetudines Farfenses (ed. Albers, 1900) p. 23, 57, 100, 123.

[80]) Annales archéologiques XVI, 81 s.

[81]) Innocentius III. »De alt. mysterio ss. missae« II, 58. Migne, 217, 833.

[82]) Durandus, »Rationale« III, l. c. 30, n. 23.

[83]) Ordo romanus XIV, n. 53. Migne, LXXVIII, 1164.

das ursprünglich mit einer getriebenen Silberplatte überzogen war; letztere ist leider gröfstenteils verloren gegangen. Manche Archäologen[84]) sehen das Monument als Tragaltar an und zwar aus der Zeit des hl. Cuthbert († 687). Die wenigen Fragmente mit einzelnen Buchstaben bieten für diese Ansicht kein genügendes Fundament, es ist weder ein Tragaltar noch aus der Zeit des genannten Heiligen, es dürfte vielmehr im XI. Jahrh. in das Grab Cuthberts gekommen sein.

Der sogenannte Altar des hl. Gregor von Nyssa in der Kirche S. Maria Campidelli zu Rom ist ein tafelförmiges Reliquiar (35 × 24 *cm*), welches seinen Namen einem darin befindlichen Pergamentstreifen mit folgenden Worten verdankt: *Hoc est altare viaticum, quod asportavit Beat(us Greg)orius Nazianzenus de Jerusalem . . . plenum multarum reliquiarum apostolorum, marti. . ., confessor. et virginum. Et est* . . . . Unter diesen berühmten Reliquien fand sich laut Inschrift eine Kreuzpartikel, ein hl. Nagel u. a. Als Altarstein diente ein (angebliches) Mosaikbild des Heilandes in byzantinischer Auffassung, das jetzt teilweise zerstört ist. Das Monument ist wohl weder ein Tragaltar noch älter als das XIII. Jahrh.[85]) Von den Altären der Heiligen Servatius, Willibrord und Geminianus wird weiter unten die Rede sein.

10. Nachdem wir bisher im allgemeinen über Gestalt, Materie, Ausstattung, Gebrauch und Alter des mittelalterlichen Portatile gehandelt haben, liegt es uns nunmehr ob, eine kurze Beschreibung aller noch erhaltenen, weit zerstreuten Monumente im einzelnen zu geben. Dieses scheint um so notwendiger, da der Reichtum Deutschlands an solchen Monumenten wenig bekannt ist. Um aber nicht in eine ermüdende Gleichförmigkeit zu geraten, wollen wir zugleich den Versuch machen, sie nach bestimmten Gesichtspunkten in Gruppen einzuteilen. Wir können bei dieser Einteilung von verschiedenen Gesichtspunkten ausgehen und sie entweder nach Alter und Landstrichen zusammenstellen, wie Münzenberger in seinem monumentalen Werke über den mittelalterlichen Altar Deutschlands getan hat, oder nach Form und Gestalt, oder auch nach Schulen. Indes mag uns keiner dieser Gesichtspunkte genügen: nicht nach Alter, weil die meisten Tragaltäre, wie bereits bemerkt, aus der romanischen Zeit stammen; nicht nach Ländern, weil das Portatile als ein kleines Kunstobjekt wie schon früher, so auch noch gegenwärtig zu sehr dem Wechsel des Ortes ausgesetzt ist, und besonders weil dieses Einteilungsprinzip den Gegenstand selbst nicht berührt, auch nicht blofs nach Form und Gestalt, weil die erhaltenen Monumente eigentlich nur zwei verschiedene Formen zeigen und somit kein genügendes Fundament für eine übersichtliche Einteilung gewonnen würde, endlich auch nicht nach Schulen, weil es ein mifsliches Unternehmen ist, zu sagen, „das ist Cölner, das ist Trierer, das ist Aachener, das ist Siegburger Arbeit".[86]) Denn diese Worte eines angesehenen Kunsthistorikers haben auch heute noch ihre Bedeutung, wenn auch nicht mehr in demselben Mafse, als zur Zeit, da von Falke sie niederschrieb.

Wir werden bei unserer Klassifizierung von einem andern Gesichtspunkte ausgehen, nämlich von dem Materiale, womit der Holzkern oder die Holzplatte vornehmlich geschmückt ist. Allerdings bietet auch diese Einteilung manche Schwierigkeiten, weil häufig mehrfacher Schmuck angewendet ist, doch läfst sie anderseits die Möglichkeit, stets die nach Ländern (und soweit als möglich nach Schulen) zusammengehörigen Monumente zu kleinern Gruppen zu vereinigen. Wir wollen auch die Form insofern berücksichtigen, als wir zuerst die tafelförmigen, dann die schreinartigen Altärchen behandeln.

(Illustr. Forts. im nächsten Jahrgang Heft 1.)

Florenz. Beda Kleinschmidt, O.F.M.

[84]) Racine »Life of St. Cuthbert« (London 1828) 199. Kraus »Real-Encyclopedie« I, 42. Smith and Ceetham »Dictionnary« I, 69. Rohault de Fleury V, 7 ss. Stockes läfst in ihrem Buche »Early christian art of Ireland« das Monument unberücksichtigt, hält es also nicht für so alt. — Die Reliquien des hl. Cuthbert wurden zweimal transferiert, bei welcher Gelegenheit wohl manche liturgische Gegenstände ins Grab gerieten. Vgl. Acta Sanctorum, 20. Mart. III, 127 ss.

[85]) Abb. bei Rohault de Fleury V, 37. — Maracci (nicht Marrucci wie Fleury schreibt) »Memorie di S. Maria in Portico« (ed. 1 1675, ed. 2 1875) erwähnt den Altar nur als Sehenswürdigkeit der Kirche ohne jede weitere Bemerkung. — Erra »Storia dell'imagine e chiesa di S. Maria in Portico di Campitelli«, Roma 1750, widmet dem Altar ein ganzes Kapitel und bezeichnet als Ort der Anfertigung oder Herkunft Jerusalem. — Matraja, Storia di S. Maria in Portico, welchen Fleury zitiert, spricht nicht von dem Altärchen.

[86]) v. Falke »Geschichte des deutschen Kunstgewerbes« (1888) S. 49.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XIX. (Mit 2 Abbildungen.)

35. Kasel von Sammetbrokat mit gesticktem Kreuz in St. Patrokli zu Soest (Katalog Nr. 646).



Aus prachtvollem Genueser Sammetbrokat: Grüne Ranken auf rotem Grund, dazwischen metallische Goldblumen, ist diese leider auch in der Barockzeit beschnittene Kasel gebildet. Der gestickte Stab der Vorderseite ist (wie so oft) total verletzt, so dafs die drei Standfiguren, die übrigens denen auf der Rückseite ganz ähnlich waren, nicht näher zu bestimmen sind. Glücklicherweise ist das Kreuz, 118 *cm* lang, 19 *cm* breit, verhältnismäfsig gut erhalten, und wegen seiner Zeichnung und technischen Ausführung im höchsten Mafse beachtenswert. Den Mittelpunkt dieses nur mäfsig ansteigenden Gabelkreuzes bildet die Krönung Mariens, welche von zwei Prophetenfiguren flankiert wird, wie solche auch zonenmäfsig geordnet und von Spruchbändern baldachinartig bekrönt, den Längsbalken paarweise verzieren in viermaliger Wiederholung, nachdem das unterste Paar (von dem nur noch die Reste der Spruchbänder erhalten sind) bei der verhängnisvollen Umänderung der gotischen Kasel in die Barockform, verschwunden ist. In ihrer weiten Drapierung und breiten, ceremoniösen Haltung haben diese Figuren einen gewissen Zusammenhang mit der van Eyck'schen Schule, noch mehr wohl mit den etwas späteren Gemälden und namentlich Statuen der Burgunder Schule, deren Mittelpunkt Dijon war; der Schlüssel für diese Ähnlichkeit wäre vielleicht geboten durch die Heiratsverbindung des herzoglichen Hofes von Cleve (auf den die beiden Wappenschildchen hinweisen), mit dem burgundischen Königshause, die manchen im XV. Jahrh. am Niederrhein entstandenen Kunstwerken, namentlich den gestickten, den eigen-

tümlichen, von Köln ganz unabhängigen Typus aufgeprägt hat, wie er sich auch auf mehreren in Westfalen erhaltenen Gegenständen dieser Epoche findet. Die Haltung der Figuren ist vornehm, stellenweise schon etwas geziert, die Bewegung feierlich, der Faltenwurf schwer, der Ausdruck erhaben, und die breite, hier und da etwas gespreizte Art kam der Verteiluug auf die monotone Goldfläche zugute, zumal im Banne der ausgezackten Rasenböden, auf denen sie stehen, und der kühn geworfenen Spruchbänder, von denen sie überfangen werden. Die Technik ist ebenso delikat, wie solid. Gespannte Goldfäden, die durch roten Überfangstich rautenförmig gemustert sind, bilden den Grund, auf den die Spruchbänder appliziert sind, aus Silberfäden gebildet und mit schwarzen Inschriften, roten Initialen bestickt. Die Figuren sind sämtlich und ausschliefslich im Gobelinstich ausgeführt bis auf einzelne, durch Goldfäden bewirkte Beigaben in der Krönung Mariens, wie Kronen, Nimben, Weltkugel, Mantelborten, die beiden Faltstühle. Als Farben wechseln Rot, Blau, Grün ab. Der Rasenboden besteht in grüner Seide, auf die gelbe Seidenfäden im Stilstich, sowie Goldfäden mit roten Blättchen eingetragen sind, um den Rasen anzudeuten. — Dieses einfache Verfahren hat eine sehr harmonische Wirkung geschaffen und wie die wenigen, aber ausgesprochenen Farbentöne mit dem Goldgrunde vorzüglich zusammenstimmen, so behaupten sie sich zusammen dem wunderbar leuchtenden Sammetbrokat gegenüber, der trotz seiner glänzenden Wirkung den beiden Wappenschildchen als guter Hintergrund dient. Schnütgen.

---

36. Hochgotisches kupfervergoldetes Fahnenkreuz der Stiftskirche zu Xanten (Katalog Nr. 731).

Im Unterschiede von den Altar- und Vortragekreuzen, die stets mit einem Kruzifixus versehen sind, fehlt dieser zumeist auf den Reliquienkreuzen, und wohl immer auf den Fahnenkreuzen, die sich übrigens aus dem Mittelalter nur in wenigen Exemplaren erhalten haben, wie die Fahnen selber. In der Regel aus Holz gebildet, schon in Rücksicht auf das Gewicht, waren sie leichter der Beschädigung und Zerstörung ausgesetzt. Die beiden in Xanten befindlichen fast identischen Exemplare dürften als Seltenheiten zu gelten haben, und das hier abgebildete, 48 *cm* hoch, mag kurz beschrieben werden, da die klare Abbildung eine längere Erklärung überflüssig macht. — Der an der unteren konischen Büchse, welche die verhältnismäfsig dünne Tragstange aufzunehmen hatte, angebrachte Haken hat die Fahne zu halten, zu der ein kleiner Nodus als Gegengewicht genügte, während das Kreuz selbst nur durch eine gewisse Breite einen harmonischen Abschlufs zu bewirken vermochte. Dieses Kreuz ist aus starkem Kupferblech ausgeschnitten und vergoldet mit seinen erweiterten und ausgebuchteten, dadurch um so voller wirkenden Balkenendigungen. Auf beiden Seiten ist dasselbe mit einer vorzüglich gezeichneten, streng stilisierten Doppelranke (Efeublatt) verziert, die unten anfangend in ausgesparter Technik, also auf kräftig schraffiertem Grund, sich derart nach rechts und links, wie bis oben hin verästelt, dafs 17 in die ovalen Ausschnitte gespannte Bergkristall-Cabochons verschiedener Gröfse, bei weitem der gröfste in der Mitte, von ihnen in wirkungsvollster Einfassung umschlungen werden, zu einer Art von Einheit verbunden trotz ihrer Zerstreuung. Jeder Bergkristall hat auf der Vorderseite eine profilierte Fassung, wie das Kreuz ringsum, der auf der Rückseite eine glatte, nach innen gekehrte Schräge entspricht. Die untere Ausbuchtung des Kreuzes ruht, in unorganischer Anordnung, stumpf auf einem von beiden Seiten mit einer, ebenfalls ausgesparten, Bestie geschmückten flachen Zapfen, der ebenso unorganisch in einen achteckigen Knauf übergeht mit kleinen Bergkristallen in den vier rautenförmigen Pasten. — Die Rankenverzierungen des Kreuzes, zu der illuminierte Kodizes das Vorbild geliefert haben dürften, weisen auf das Ende des XIV. Jahrh. und auf den Niederrhein hin, wo auch der Kristallschmuck sehr beliebt war, zumal an Gegenständen, die in der Luft zu wirken bestimmt waren, also namentlich bei Vortragekreuzen. Mit Vorliebe wurde ihnen deshalb auch, namentlich in Italien, der Schmuck von Kristall- oder vergoldeten Metallkügelchen beigegeben, die ringsum die Schmalseiten der Balken umsäumen, besonders von den Ecken auslaufend, wie sie sich am Kreuzmittel und an den Enden ergeben, sei es bei der rechteckigen, sei es bei der Dreipafs-Lösung desselben. Schnütgen.



Hochgotisches kupfervergoldetes Fahnenkreuz der Stiftskirche zu Xanten.

Bücherschau.

Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein kunstwissenschaftlicher Protest von Jos. Strzygowski. Mit 2 Lichtdrucktafeln und 44 Textabbildungen. Hinrich'sche Buchhandlung, Leipzig 1904. (Preis 1 Mk.)

Diese mit flammender Begeisterung verfafste „Flugschrift" ist dem Andenken Alexanders von Swenigorodskoï gewidmet, des den Lesern unserer Zeitschrift (vergl. Heft VII, 127; X, 249 ff.) bekannten Mäcenaten. Der Aachener Karlsverein hatte ihn, den im letzten Jahrzehnt seines Lebens in Aachen wohnhaften Stifter des glänzenden Kondakow'schen Werkes, der Sachverständigen-Kommission für die Restauration des Münsters beigesellt, an deren Sitzungen er aber niemals teilnahm, auf die Abgabe von zwei schriftlichen Voten sich beschränkend, die, zum Teil unverständlich gehalten, auf die Beratungen ohne Einflufs geblieben sind. — An dem nötigen Ernst, an dem Bestreben, die stilistisch korrektesten Vorschläge zu machen unter Verzicht auf allen Prachtaufwand, fehlte es dieser Kommission wahrlich nicht, die von den verschiedensten Seiten gedrängt, ihren Verzicht auf die musivische Bemalung zugunsten der gestrichenen nicht durchzusetzen vermochte, durch ihre energische Betonung der von Anfang an geforderten Deësis den Bilderkreis rettete und der auf den sorgfältigsten Studien beruhenden künstlerischen Durchführung zu ihrem Rechte verhalf. Als diese gewährleistet war, hörte ihre Tätigkeit auf, so dafs sie weder für die Marmorbekleidung, noch für den Dekor der Umgänge irgendwie verantwortlich ist. — Insoweit die vorliegende Klage- und Anklageschrift von anderen Voraussetzungen ausgeht, beruht sie auf Informationen, die von allen anderen Beteiligten zuverlässiger hätten geboten werden können, wie von den beiden Genannten, die mit ihren starren Grundsätzen wohl eine Altertümer-Sammlung konservieren, aber kein altes Baudenkmal lebensfähig erhalten konnten, wenigstens kein im Gebrauche befindliches und in seiner inneren Verwahrlosung Ärgernis erregendes. — Hätte der Verfasser die hier nur angedeuteten Umstände, besonders die unbedingte Notwendigkeit, den verwüsteten Tambour des Oktogons mit seiner Kuppel harmonisch zu stimmen, näher erwogen, so würde er seine Eilfertigkeit, die freilich seiner Betriebsamkeit und Gewandtheit das höchste Zeugnis ausstellt, wohl etwas gezügelt, vielleicht auch seine Bezüchtigungen gemäfsigt haben, die übrigens, wie die ganze Schrift, ein liebenswürdiges Gemisch von starken Behauptungen und leisen Abschwächungen, von Vorwürfen und Entschuldigungen sind. Sie mögen deswegen auch so ernst nicht genommen sein, obwohl sie als Alarmrufe sich gebärden und offenbar auch als solche aufgenommen werden. — Wer zur höchsten Vorsicht beim Restaurieren mahnt, behält immer Recht, wie so oft der Pessimist, und im vorliegenden Falle hat die Mahnung um so mehr Fundament, als sie von ernsten Zweifeln ausgeht an der Richtigkeit der bislang unangefochten gebliebenen Annahme über den Ursprung nicht nur des Aachener Münsters, sondern aller frankogallischen Baudenkmäler. Diese Zweifel des Verfassers sind schon mehrere Jahre alt, haben in verschiedenen Büchern und Artikeln (vergl. diese Zeitschr. XV, 380) lebhaften Ausdruck gefunden, vielfachen Beifall geerntet, auch Widerspruch erregt, und seine neueste Publikation: „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte" (die hier demnächst besprochen werden soll), trägt den Appell weit hinaus in die Welt mit der Aussicht auf umfängliche Zustimmung. Ihm liegt das auf langen und mühsamen Reisen im Orient den altchristlichen Denkmälern in scharfen kritischen Beobachtungen entnommene Axiom zu Grunde, dem Abendlande seien die Anregungen und Vorbilder für sein erstes christliches Kunstschaffen nicht von Italien (Rom), wie bisher fast allgemein angenommen wurde, sondern vom Morgenlande (Syrien, Armenien, Ägypten) direkt geboten worden. Inwieweit diese Einflüsse auf den „Kunstkreis des Aachener Domes" eingewirkt haben, sucht der Verfasser im I. Teil an der Hand von 37 lehrreichen Abbildungen nachzuweisen, und erklärt 1) den sogen. „Wolf" für ein hellenistisches Bronzewerk, 2) die Elfenbeinreliefs der Evangelienkanzel für koptisch-hellenistische Bildwerke, 3) die „Artischocke" für ein Werk christlich-orientalischer Überlieferung, 4) den Dom selber für eine Art von „Martyrion", gemäfs dem hellenistisch-orientalischen Bautypus, endlich 5) sogar Trier für einen Vorposten christlich-orientalischer Kunst. — Was der Verfasser in diesen 5 Abschnitten behauptet, ist zumeist durch gute Gründe gestützt, teilweise überzeugend, wie die Bestimmung der Elfenbeinreliefs, und auch die Vergleichungen, zu denen die orientalischen Zentralbauten anregen, sind bestechend, aber mehr für den Grundrifs, als für den Aufrifs, mit bezug auf den die charakteristische Bogenaufteilung des Aachener Oktogons Ravenna das nächste Vorbild ist und bleibt. — Daher können diese Studien nicht als abschliefsend bezeichnet werden, noch weniger die Folgerungen, die aus ihnen gezogen werden hinsichtlich der „Restauration" des Aachener Domes, die den II. (kürzern) Teil bildet. — Dieser ist nicht frei von übereilten, einseitigen, harten Urteilen, wie schon in der „Einleitung": „Was man am Rhein unter Restauration versteht", der Hinweis auf den Speierer Dom, der vor 60 Jahren restauriert wurde, fast komisch wirkt. — Was hier in bezug auf „die Architektur", namentlich die Säulen, Fassade und Atrium unter Heranziehung der „orientalischen Parallelen" vorgetragen wird, ist sehr lehrreich, zum Teil überraschend und neu, wichtig auch, was über „die Ausstattung des Inneren" gesagt wird, über „die Kuppelmosaik", die alte, 1719 gänzlich zerstörte, wie die neue, 1879 ausgeführte, über „die Mosaiken des Tambours", für welche die Vorarbeiten bis 1888 zurückreichen, die Arbeiten 1898 begonnen haben. — Dafs diese Aufgaben mit Ernst und Gründlichkeit behandelt wurden, beweist schon die Reihe hervorragender Archäologen, die hier Patenschaft geleistet haben; und dafs die Arbeiten zuletzt dem Professor Schaper übertragen wurden, war nur die Anerkennung, die er für seine Studien, Versuche, Pläne in strengem Wettbewerb und unter scharfer Kritik verdient hatte. Sein Verdienst

kann nicht geschmälert werden durch die Ergebnisse der neuen Forschungen, und wenn aus denselben auch im Lauf der Zeit mit zweifelloser Bestimmtheit sich ergeben sollte, dafs die Vorbilder nicht in Italien (Rom und Ravenna), sondern im Orient zu suchen gewesen wären, so würden die Versuche, ihnen sklavische Geltung zu verschaffen, vielleicht wiederum auf unüberwindliche Schwierigkeiten stofsen. — Die meisten Restaurationen bedeutender Denkmäler, auch in den letzten Jahrzehnten, haben Anstofs erregt, nicht nur in Deutschland, und ihnen gegenüber behaupten in der Regel die schärfsten Kritiker das Feld. Mögen sie fortfahren, ihre Stimme zu erheben mit dem Erfolge, dafs die Vorfragen immer gründlicher geprüft, die Arbeiten immer vorsichtiger und sorgfältiger betrieben werden, in der Beschränkung auf das Notwendige! Zu diesem Notwendigen aber gehört, wenigstens bei den für den Gottesdienst bestimmten Baudenkmälern, auch der würdige, erbauliche Eindruck, wie im Äufsern, so im Innern. Schnütgen.

Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland von Dr. Heinrich Bergner. Mit ca. 8 Tafeln in Farbendruck und Autotypie, sowie über 500 Abbildungen im Texte. Vollständig in ca. 5 Lieferungen à 5 Mk. Chr. Herm. Tauchnitz in Leipzig.

An gröfseren und kleineren Lehrbüchern der allgemeinen wie deutschen Kunstgeschichte ist kein Mangel mehr, wohl aber an einem systematischen Handbuch der Kunstaltertümer, namentlich der kirchlichen, obwohl Otte ihnen, in der Beschränkung auf das deutsche Mittelalter, ein für seine Zeit vortreffliches Werk gewidmet hatte. Im Anschlufs daran, aber in der Ausdehnung auf die Renaissance und in der Beifügung einiger von Otte minder betonter Gruppen, veröffentlichte Bergner vor 3 Jahren seinen (hier in Bd. XIV Spalte 69 besprochenen) „Grundrifs". Dafs dieser so schnell zu dem neuen Werke ausgereift ist, wird in den weltlichen wie geistlichen Kreisen beider Bekenntnisse grofsen Beifall finden, denn der Verfasser ist ein mit den Denkmälern wie mit der Literatur gleich vertrauter Forscher und, weil mafsvoll und objektiv, ein zuverlässiger Führer, der das Material geschickt zu gruppieren, die Illustration, als erfahrener Zeichner, gut auszuwählen versteht. — Die vorliegende I. Lieferung zeigt die Weite des Blicks schon in der 36 Seiten umfassenden Einleitung, die 1) Gegenstand und Literatur behandelt, 2) die Quellen: die primären (Denkmäler) wie die sekundären, 3) die bildenden Faktoren und zwar Liturgie, Künstler, Stil, 4) Kunstbetrieb und Material, also eine Fülle von wichtigen Vorfragen, deren Prüfung überall den das Gebiet beherrschenden, sorgfältigen Beobachter erkennen läfst. — Das I. Buch, welches dem Kirchenbau gewidmet ist und ihn auf 75 reich illustrierten Seiten bis tief in die Gotik hineinführt, beschäftigt sich zuerst mit der romanischen Kirche: der Basilika, der Hallenkirche, dem Zentralbau, die mit Rücksicht auf die liturgischen Einflüsse, wie hinsichtlich ihrer Grundrisse, Aufbau, Einzelglieder, Formsprache, Ornamentik usw. untersucht werden (mit Einschlufs ihrer Einbauten, Kapellen, Klosteranlagen usw.). Ungemein ergiebig ist hier der Text bei knappster Formulierung, und nur Weniges dürfte dem vielgewanderten Verfasser entgangen sein, der trefflich zu disponieren und übersichtlich zu gruppieren versteht. — Der St. Gereonskirche in Köln (Seite 39) liegt übrigens eine antike Halle nur im Sinne des Zentralbaues (als Denkmalskirche) zugrunde, und unter den Doppelkapellen (Seite 71) hat die des Übergangsstils im Schlofs zu Rheda keine Erwähnung gefunden. — Die durch den Prospekt zugesagte rasche Aufeinanderfolge der (5) Lieferungen stellt unserem Schlufsreferat glücklicherweise kurze Frist. Schnütgen.

Die Konstruktionen und die Kunstformen der Architektur, ihre Entstehung und geschichtliche Entwicklung bei den verschiedenen Völkern. In vier Bänden herausgegeben von Konstantin Uhde. Wasmuth, Berlin. (Preis brosch. 75 Mk., geb. 90 Mk.)

Von diesem grofs angelegten, grundlegenden Werk, welches vornehmlich praktischen Aufgaben, also in erster Linie dem Architekten dienen, ihm für seine Studien und Aufträge die Details der Bauwerke in systematischer Erklärung aus Baumaterial und Baukonstruktion bieten will, sind die beiden ersten Bände erschienen.

Band I (23 Bogen mit 345 Abbildungen. — Preis brosch. 15 Mk.) legt die Konstruktionen und Kunstformen dar, wie sie geschichtlich entstanden, durch Material und Technik begründet sind, also die Grundsätze für die Einzelform und deren Verbindung, mithin für die Schönheit, die daraus hervorgehen soll. Da Nahrung, Kleidung, Wohnung die Hauptbedürfnisse des Menschen darstellen, so hat ihnen die Kunst zu dienen, die deshalb in Textilkunst, Keramik, Baukunst zerfällt. Kurz werden die beiden ersten behandelt, obwohl sie den Ausgangspunkt darstellen, desto eingehender die dritte, der 4 grofse Kapitel gewidmet sind. In diesen werden zuerst die Elemente der Bauhandwerke für Holz und Stein, auch für Eisen erörtert, sodann die historische Entwicklung der Baukonstruktionen, ihre ästhetische Durchbildung, namentlich der Gesimselemente in Stein und deren Zusammenstellung zu ganzen Gesimsen der Mauern, Decken, Säulen usw., endlich deren ästhetischer Zweck, seine Erreichung durch Linienführung, plastische Ornamentierung, Färbung. — In diesem bis in die kleinsten Einzelheiten klar dargelegten und überaus anschaulich illustrierten System läfst der Verfasser nichts Wichtiges unerwähnt und ungezeichnet, so dafs Spinnen und Flechten, Weben, Knöpfen, Nähen nicht nur erklärt, sondern auch abgebildet werden, dazu das Formen — Schneiden, Sägen, Zimmern, Hobeln, Drechseln, — Brechen, Behauen, Mauern, Ziehen, Putzen, — Giefsen, Schmieden, Walzen. Mauern, Pfeiler, Säule, Decke, Gewölbe usw. werden in ihrer konstruktiven Bedeutung dargestellt, vor allem die Profile gewürdigt in ihrer die Steinarchitektur beherrschenden Wichtigkeit, der entsprechend, ihnen mehr als die Hälfte des ganzen Bandes gewidmet ist mit dem überwiegenden Teil der fast ausschliefslich auf Zeichnungen beruhenden, durchaus klaren Abbildungen. —

Band II (45 Bogen mit 526 Abbild. Preis brosch. 28 Mk.), durch diese grundsätzlichen Ausführungen

vorbereitet, ist ausschliefslich dem Holzbau reserviert, wie er künstlerisch und geschichtlich-geographisch sich entwickelt, die Steinarchitektur beeinflufst hat. In 18 Kapiteln wird der Holzbau durch die einzelnen Perioden und Länder verfolgt, seine Konstruktion auf das eingehendste und anschaulichste geschildert in zahlreichen Aufnahmen, bei denen die photographischen mit Recht in der Minderheit bleiben. Von vornherein wird betont, dafs der Holzbau nicht immer und überall dem Steinbau den Weg gezeigt, sondern dafs dieser wie jener nicht selten den Zeltbau als Vorbild benutzt, stellenweise autochthon sich gebildet hat, so dafs dieser II. Band mit einem prähistorischen Steindenkmal beginnt und mit einem undatierbaren Steindenkmal Amerikas schliefst. — Durch 17 Länder führt in chronologischer Entwicklung die Kunstfahrt, bei der das Altertum natürlich am kürzesten wegkommt, aber interessante Einzelheiten veranschaulicht. Auch Italien spielt hier keine grofse Rolle, selbst nicht in seinem späteren Kunstbetrieb, desto mehr aber Spanien, da die maurische Baukunst das Holz nicht nur reichlich, sondern auch mit vollstem Bewufstsein verwendet und sich dafür einen eigenen Formenkreis geschaffen hat. — Der Löwenanteil (160 Seiten) entfällt auf Deutschland und die vorzüglichen Vorarbeiten gerade des letzten Jahrzehnts haben hier in Verbindung mit den eigenen Beobachtungen eine fast erschöpfende, ungemein instruktive Behandlung ermöglicht. — Verhältnismäfsig knapp werden die Schweiz und Tirol, sowie Norwegen behandelt, ergiebiger England und Indien. — Staunenswert ist überall die Fülle des Illustrationsmaterials, an welches der stets auf das praktische Ziel lossteuernde Verfasser seine Unterweisungen anknüpft, so dafs er nach den noch ausstehenden beiden Bänden in hohem Mafse die Sehnsucht geweckt hat.

H.

Der Stern von Halalat. Preisgekrönter Roman von M. Hellinden. Mit Buchschmuck von J. van Taack. — Die Heimat. Roman aus den schlesischen Bergen von Paul Keller. Mit Buchschmuck von Phil. Schumacher. Broschiert je Mk. 4.—, geb. je Mk. 5.—. (Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München.)

Der Stern von Halalat führt ins Altertum und in den Orient, besonders nach Babylon, wo das jüdische Volk (in Halalat) sitzt und sich vorbereitet für seine Heimkehr, nach der es den Tempel wieder aufbaut usw., so dafs hier ein grofsartiges Bild sich entfaltet, das überreich ist an belehrenden Zügen. — Die 44 Abschnitte werden durch Gruppenbilder eröffnet, durch figürliche oder ornamentale Vignetten geschlossen, und deren Übereinstimmung mit dem Text, wie zutreffende Stilisierung verdienen neben der flotten Zeichnung alle Anerkennung.

Die Heimat schildert das Land und seine Eigenart, besonders hinsichtlich der Anhänglichkeit, mit der es seine Bewohner an sich fesselt, ihnen den Frieden gewährend, den hier endlich nach manchen ergreifend geschilderten Irrfahrten und Wirrsalen der Held dieser Erzählung findet. — Fein gestimmt wie der spannende Text, sind die duftig gehaltenen Illustrationen, die auch hier jeden Abschnitt als Bekrönungen mit Initialen wie als Schlufsbildchen begleiten, landschaftliche Ansichten oder genrehafte Szenen, die poetisch anmuten.

B.

Porträts Papst Pius' X., nach Originalaufnahmen am 19. August 1903 durch den päpstlichen Hofphotographen G. Felici in Rom, hat die Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München herausgegeben; sie verdienen die wärmste Empfehlung wegen der klaren, scharfen Aufnahmen, wie wegen der weichen, malerischen Reproduktionen. Im Lehnstuhl sitzend erscheint der hl. Vater einmal segnend, daher mit der Stola bekleidet (Bildgröfse 15×10: 80 Pf.), die anderen Male mit auf dem Knie ruhender Rechten, in der Soutane, teils als ganze Figur (43×28: 6.— Mk, 29×20: 3.50 Mk., 15×10 80 Pf.), teils als Kniestück (29×20: 3.50 Mk., 15×10: 80 Pf.). — Der breite weifse oder hellgraue Rand mit oder ohne Unterschrift läfst für die Wahl des Rahmens weiten Spielraum.

D.

Die „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst" in Berlin W. 30 (Elsscholzstrafse 15) hat ihre, in dieser Zeitschrift Bd. XVI, Sp. 192 bereits rühmlich erwähnte, grofse Wandschmuck-Sammlung von Meisterwerken klassischer Kunst soeben um ein sehr hervorragendes Exemplar vermehrt, nämlich um eine von Meisenbach, Riffarth & Co. ausgeführte Heliogravüre des Allerheiligenbildes von A. Dürer in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Dieses ungemein figurenreiche, 1511 entstandene Gemälde stellt bekanntlich Gott Vater mit der Tiara vor, wie er den am Kreuze hangenden Heiland mit weit ausgebreiteten Armen hält, die Taube des Hl. Geistes zu seinen Häupten. In verschiedenen Reihen gruppieren sich neben und unter ihnen Scharen der Engel und Heiligen, bei letzteren Papst und Kaiser als die Führer der Auserwählten aus dem geistlichen und Laienstande, fast die Erde und ihre Landschaft berührend. — Dieses herrliche, wunderbar gestimmte, ungemein erhebende Bild eignet sich durch seine ungewöhnliche Erhaltung ganz besonders für die Reproduktion, die hier in sehr scharfen, weich abgetönten Abdrücken (Bildgröfse 64 à 70 *cm*, Papiergröfse 100 à 124 *cm*) als prachtvoller Zimmerschmuck vorliegt mit der Unterschrift: *A. Dürer, Adoratio Sanctissimae Trinitatis, Eminentissimo et Reverendissimo Domino Domino Antonio Cardinali Fischer, Archiepiscopo Coloniensi, dedicat hanc incisionem humillime: Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst.*

Schnütgen.

Ludwig Richter-Postkarten versendet in zwei Serien (à 50 Pf.) mit je 10 Karten, der Verlag von Georg Wigand in Leipzig und trägt auf diese zeitgemäfse Weise zur Verbreitung der lieblichen und sinnigen Bildchen bei, die das deutsche Familienleben in so mannigfacher Weise verherrlichen.

B.

Abhandlungen.

Die Kalkarer Bildhauer auf dem Wege von der Gotik zur Renaissance.

(Mit 8 Abbildungen.)

I. Heinrich Douvermann in Kleve. (1510—1517.)



on keinem westdeutschen Bildschnitzer aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. sind bessere Nachrichten, von wenigen kunstvollere Meisterwerke erhalten, als von Heinrich Douvermann. Obwohl seine Arbeiten oft behandelt wurden, hat noch niemand eine eingehende Schilderung seines Entwickelungsganges versucht.

Er stammte aus Dinslaken im Kreise Ruhrort.[1] Sein Vater Heinrich war dort wiederholt Schöffe. Der Bruder seiner Mutter Katharina Nielant, Evert Nielant, wurde 1468 auf Präsentation des Herzogs von Kleve mit der Bartholomäuskapelle in Isselburg (Kreis Rees) begiftet, dann Pfarrer in Reeken. Von ihm erhielt Johann Douvermann, ein Bruder unseres Bildhauers, im Jahre 1490 eine Mefsstiftung zu Dinslaken. Wenn er dieselbe gleich selbst versehen sollte, hätte er damals 24 Jahre alt sein, also um 1465 das Licht der Welt erblickt haben müssen. Im Jahre 1506 war er Kanonikus zu Wissel bei Kalkar, später Pfarrer in Dinslaken, wo er am 4. September 1555 starb. Er wäre also nach jenen ersten Berechnungen 90 Jahre alt geworden. Da das ein ungewöhnliches Alter ist, wird man besser annehmen, jener Onkel habe ihm die Stiftung so bald als möglich übertragen, d. h. als er sieben Jahre alt und Kleriker geworden war. In diesem Falle wäre er 1483 geboren und 72 Jahre alt geworden.

Sein Bruder, der Bildhauer Heinrich Douvermann, tritt bereits 1510 als selbständiger Meister auf, und mag um 1485 zur Welt gekommen sein. Vielleicht hat er um 1510 für Johann, den Pfarrer von Dinslaken, die beiden 70 und 78 *cm* hohen Engel geschnitzt, welche die sog. „Waffen Christi“ tragen und in der dortigen katholischen Kirche erhalten sind.[2] Der Altaraufsatz jener Kirche, den Scholten ihm zuweisen möchte,[3] stammt aber nicht von ihm, sondern ist die wohl schon um 1490 entstandene Arbeit einer Brüsseler Werkstätte.[4] Eine ihm von Scholten zugeschriebene „Statue des hl. Martinus in der evangelischen Kirche daselbst“ scheint abhanden gekommen zu sein.

Um dieselbe Zeit (um 1510) wurde Heinrich Douvermann zu Kleve mit der Herstellung eines Marienaltars für die Stiftskirche betraut. Der Auftrag war sehr ehrenvoll, weil die Stadt damals als Residenz des Herzogs eine hohe Kunstblüte erlebte und mit den Künstlern zu Brüssel und Antwerpen in regem Verkehr stand. Von Brüssel und Antwerpen aus wurde ja damals die ganze Umgegend mit „flämischen Altären“ versehen.

Leider ergab Douvermann sich einem leichtfertigen Künstlerleben. Er machte Schulden und förderte seine Arbeiten nur langsam. Die Sache wurde so arg, dafs er um Ostern des Jahres 1513 verurteilt wurde und seinen Auftrag verlor. Die Vollendung desselben überwies man, wie es scheint, dem Bildschnitzer Jakob Derichs.[5]

In die Mitte des Marienaltars der Stiftskirche zu Kleve ist ein thronendes, um 1350 geschnitztes Marienbild gestellt. Sein Schrein ist in einem Mischstil ausgeführt; denn die Predella mit dem Anfange des Stammbaumes Jesse und die trefflich geschnitzte Fortsetzung dieses Stammbaumes in den breiten Kehlen des Schreines ahmen Teile des Matthiasaltares von Xanten nach, der wohl aus der Gegend von Utrecht und Haarlem stammt. Dagegen sind die Gruppen zur Rechten und zur Linken des Marienbildes (Christi Geburt und Anbetung der Könige) sowie über demselben (Marias Tod und Himmelfahrt), deren reiche Baldachine und die

---

[1]) Scholten, »Beiträge zur Geschichte von Wissel und Grieth« 80; Beissel, »Die Bauführung des Mittelalters, III. Ausstattung der Kirche des hl. Victor.« (Freiburg 1889, Herder), 2 Aufl. 177.

[2]) Clemen, »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« II, 209 Fig. 15.

[3]) Beiträge a. a. O.

[4]) Münzenberger-Beissel, »Zur Kenntnis und Würdigung mittelalterlicher Altäre Deutschlands,« (Frankfurt a. M.) II, 20.

[5]) Scholten, »Die Stadt Kleve 1879«, (Bofs) 607.

architektonisch gegliederten Pfeiler zwischen dem Marienbilde und den Gruppen so ausgeführt, wie es in Brüsseler und Antwerpener Schreinen damals üblich war. Von selbst entsteht nun die Frage: „Welche Teile sind von Douvermann, welche von seinem Nachfolger ausgeführt?“ Eine Beantwortung derselben ist darum doppelt schwer, weil das ursprünglich unbemalte Werk im Jahre 1845 mit Kreidegrund überzogen und in Farbe gesetzt wurde, so gut man es damals verstand. Wir dürfen aber trotzdem aus späteren Werken des Meisters einen Rückschlufs wagen und dafür halten, jedenfalls seien Jesses Stammbaum in der Predella und in der Kehle rings um den in der Mitte quadratisch überhöhten Schrein, ein grofser Teil der Gruppen, sowie die beiden reichen Pfeiler, welche in der Mitte rechts u. links vom Marienbilde aufsteigen, von Douvermann geschnitzt. Jakob Derichs scheint die Baldachine über den Gruppen vollendet zu haben, vielleicht auch die schwebenden Engel oben neben dem Madonnenbilde und über der Geburtsszene. Abgesehen von diesen fünf Engeln ist alles noch rein gotisch und ohne irgend einen Anklang an Kunstformen der Renaissance.

Bis zum Jahre 1515 wird Douvermann in den Protokollen des Stadtarchivs von Kleve genannt. Es scheint, dafs er nach Verlust der Arbeit für die dortige Stiftskirche ein bedeutendes Werk für das regulierte Chorherrenkloster Gnadental bei Kleve im Angriff nahm, vielleicht einen Hochaltar für die neue Kirche daselbst.[6])

[6]) Scholten, Kleve, 343 f., 608.

2. Arbeiten des Heinrich Douvermann zu Kalkar. (1517—1533.)

Im Jahre 1517 siedelte Heinrich Douvermann nach Kalkar über, wo er als Bürger aufnommen ward[7]) und noch in demselben Jahre einen Sohn verlor, für den er den Sarg, der Sitte gemäfs, im Hospital kaufte.[8]) Die Kirchenrechnung von 1518 berichtet (S. 261), der Bürgermeister von Kalkar und ein Teil der Schöffen seien im Hause des Thoenis mit dem Bildschnitzer Douvermann zusammengekommen, um mit ihm einen Vertrag abzuschliefsen, wobei 13 Quart Wein getrunken wurden. Aus einer im Kirchenarchiv ruhenden Pergamenturkunde v. 29. März des folgenden Jahres erhellt dann, dafs es sich um „unser liever Vrouwen Taeffel ter Noet“ handelte, d. h. um den Marienaltar, in dessen Schrein die sieben Schmerzen (Nöten) der Gottesmutter darzustellen waren. Bis heute steht derselbe wohlerhalten in der Kirche zu Kalkar. Meister Hans Molnar bürgte mit seinem ganzen Vermögen dafür, Douvermann werde bis zum nächsten Weihnachtsfeste (1519) „die Tafel“ d. h. den Schrein vollenden. Es kann sich aber nicht um die Fertigstellung des ganzen Aufsatzes mit seinem Untersatz und mit seiner Bekrönung gehandelt haben, da in den Rechnungen der Liebfrauenbruderschaft von 1520 noch Zahlungen für denselben Altar aufgeführt werden. Ein gewisser Stockert empfing für



Abb. 1. Die Kreuztragung. Aus dem Altar der sieben Schmerzen zu Kalkar. Von Heinrich Douvermann. 1519.

[7]) Stadtrechnung von 1517, S. 92 b.

[8]) Armenrechnung von 1517 bis 1518, S. 14. Über den Ankauf solcher Särge vergl. Wolff, »Geschichte der Stadt Calcar«, (Frankfurt a. M. 1893. Foesser), S. 46, 49, 52.

Douvermann 7 Gulden und 2 Albus; andere erhielten Geld, weil sie ihm auf Kosten der Bruderschaft zwei Schweine, Malz und Weizen geliefert hatten.[9]) Da der Schmerzensaltar 1522 durch den Weihbischof von Cöln konsekriert wurde, dürfte dessen Aufsatz damals wohl vollendet gewesen sein. Trotzdem ist die Bekrönung erst 1528 hinzugekommen; denn in diesem Jahre meldet die Kirchenrechnung (S. 184) Heinrich Douverman habe 6 Gulden erhalten für „onser liever Frouwen in der Soennen" d. h. für das im Strahlenglanze der Sonne oben auf der Spitze des Aufsatzes stehende Bild der Gottesmutter (Abb. 2).

Eine eingehende Beschreibung des Altares ist hier unnötig, weil sie öfter gegeben worden ist.[10]) Es genügt, daran zu erinnern, dafs um ein älteres, verloren gegangenes Bild der Schmerzensmutter in figurenreichen Reliefs folgende Szenen geschildert sind: 1. Christi Darstellung im Tempel, wobei Simeon zu Maria sprach: „Deine Seele wird ein Schwert durchdringen", 2. die Flucht nach Ägypten, 3. wie Jesus, der von Maria mit Schmerzen gesucht wird, im Tempel unter den Lehrern thront, 4. wie Maria ihrem Sohne auf dem Kreuzweg folgt (Abb. 1), 5. wie sie unter dessen Kreuz steht, 6. bei der Abnahme vom Kreuze, 7. beim Begräbnisse bittere Tränen vergiefst. Wie im Marienaltare zu Kleve ist in der Predella sowie in der Kehle des Schreines der Stammbaum Jesses ausgeschnitzt. Auf dem Schrein aber zeigt eine Sibylle dem Kaiser Augustus, ein Engel aber dem Evangelisten Johannes die mit der Sonne bekleidete Gottesmutter, neben welcher hoch oben zwei weitere Engel auf Fialen stehen.



Abb. 2. Marienbild aus der Bekrönung des Altares der sieben Schmerzen zu Kalkar. Von Heinrich Douvermann. 1528.

Alle Beurteiler sind einig im uneingeschränkten Lobe der technischen Meisterschaft, womit vor allem der Stammbaum gearbeitet ist. Die Gruppen enthalten vollrund ausgeführte Figuren aus Eichenholz. Der Meister verzichtete von Anfang an auf eine Polychromie, mufste darum stärkere Licht- und Schattenwirkungen in sein Werk bringen. Er hat es nach gehöriger Austrocknung mit Firnis überzogen, um es gegen Feuchtigkeit und Würmer besser zu schützen. Das Innere der Augen hob er mit weifser und schwarzer Farbe hervor. Wahrscheinlich hat er auch die Lippen rot gefärbt. Die Tracht der dargestellten Personen schliefst sich an die damals am Niederrhein beliebte Mode an. Die Schuhe enden vorne in einer sehr stumpfen Bogenlinie. Sehr verschiedenartig sind die breiten Mützen der Männer und die hohen Hauben der Frauen gebildet, doch tragen Maria und ihre nächsten Begleiterinnen über den Kopf gelegte schleierartige Tücher. Johannes d. E. hat immer langes Lockenhaar und bleibt ohne Kopfbedeckung. Die Falten verlaufen gern parallel und halten lange dieselbe Richtung ein, gewinnen aber bei knieenden und sitzenden Personen natürlich mehr Abwechslung. Sie sind noch oft dreieckig und geknittert, häufiger jedoch bogenförmig, lassen die Formen des Körpers genügend hervortreten und folgen denselben. Die Männer haben stark hervortretende Backenknochen und, wenn sie bartlos sind, wie die Frauen, ein stark hervortretendes Kinn. Die Gesichter sind sehr verschiedenartig, individuell, jedoch selten edel. Weil Douvermann eben Leute seiner Umgebung als Vorbilder benutzte, ist alles spiefsbürgerlich und kleinstädtisch. In den Hintergründen sind Berge, Bäume und Bauten klein dargestellt, fast nur angedeutet,

---

[9]) Wolff, »Geschichte« 140.

[10]) Wolff, »Die St. Nikolai-Pfarrkirche zu Calcar«, Calcar 1880, S. 76 f.; »Geschichte der Stadt Calcar«, 100 f.; Clemen, »Kunstdenkmäler« I, 62 f., woselbst die weitere Literatur nachgewiesen ist.

weil das Hauptgewicht auf das Figürliche gelegt ist. Genrehafte Züge findet man in vielen Gruppen. Trefflich ist z. B. bei der Flucht nach Ägypten das Heranschleichen zweier Räuber, und bei der Kreuzigung das Treiben übermütiger Söldner und Knappen beobachtet und wiedergegeben. Frisches Leben bringt in alle Darstellungen Bewegung und Wechsel. Alles geht zwar noch voran im Geleise der spätgotischen Kunst, aber ein Suchen nach neuen Formen ist doch unverkennbar. Fleifsige Gewandstudien bewahren den Meister vor schematischen, eintönigen Falten und er neigt sich immer mehr dazu, statt dreieckiger geschwungene Falten zu geben. Das zeigt sich schon, wenn man die Gruppe der Kreuztragung (Abb. 1) mit dem etwa 10 Jahre später entstandenen Marienbilde (Abb. 2) vergleicht, das den Schrein krönt.



Abb. 3. Die Krönung Marias. Aus dem Marienaltare zu Xanten. Von Heinrich Douvermann. 1536.



Abb. 4. Die Verkündigung. Aus dem Marienaltare zu Xanten. Von Johann Douvermann. 1536.

Nach Vollendung des Altares der sieben Schmerzen blieb Douvermann in Kalkar. Er zahlte nach Ausweis der Kirchenrechnung von 1524 (S. 83) der Kirche 3 Gulden Miete, diese aber liefs in dem genannten Jahre sowie 1528 in seinem Hause auf ihre Kosten Verbesserungen anbringen. Auch in der 1527 aufgestellten Liste der Bürger, welche Beiträge zu einem „Bollwerk an der Aldenkalkarschen Pforte" zahlten, wird Douvermann genannt. Wolff behauptet, der Meister habe „damals an einem andern Altare der Pfarrkirche gearbeitet",[11]) ohne jedoch anzugeben, was dies für ein Altar gewesen sei. Allem Anschein nach war es der Schrein des Altares der hl. Crispin und Crispinian, der Patrone der Zunft der Schuhmacher und Lohgerber, bei dem 1517 eine Vikarie gestiftet wurde. Im Schrein standen die Statuen der beiden genannten Heiligen neben einem mit stofflichen Gewändern bekleideten Marienbild, das wohl 1698, als die Flügel des Alteres erneuert wurden, dorthin gestellt wurde. Diese Flügel und die Bilder der Predella sind seit 1818 am Annaaltar verwendet, die beiden Statuen der Patrone stehen auf dem in reichem Renaissancestil ausgeführten, weiter unten zu behandelnden Dreifaltigkeitsaltar. Ihr Faltenwurf gleicht so sehr demjenigen der hl. Veronika und des Simon von Cyrene in der Gruppe der Kreuztragung (Abb. 1) im Altare der sieben Schmerzen, dafs sie mit ziemlicher Sicherheit dem Douvermann zugewiesen werden dürfen.[12])

Nach Clemen[13]) vollendete der Meister um diese Zeit eine Darstellung der Geburt Christi, welche ins Erzbischöfliche Museum zu Utrecht gelangte, und eine schön ausgeführte, unbemalte Grablegung aus Eichenholz zu Uedem im Kreise Kleve.

[11]) »Geschichte der Stadt Calcar« 140.

[12]) A. a. O. 26, 75, 85, 87 und 99; »Die St. Nikolai-Pfarrkirche« 43. Beachtenswert ist auch, dafs das reiche Haar der genannten Heiligen so gebildet ist, wie dasjenige des neben der hl. Veronika stehenden hl. Johannes. Überdies trägt ein hinter dem hl. Johannes stehender Mann eine eigenartige Mütze, die von derselben Form ist wie die Mütze des heil. Crispin.

[13]) »Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz« I, 488, 574.

3. Die Anfänge der Renaissance in den von Heinrich Douvermann und seinem Sohne für Xanten gelieferten Werken. (1533—1544.)

Der von Douvermann für Kalkar gefertigte Marienaltar erregte so allgemeines Aufsehen in der Umgegend, dafs das Kapitel von Xanten einen ähnlichen zu besitzen wünschte, der 1536 aufgestellt wurde.[14]) In ihm hat Douvermann sein Kalkarer Meisterwerk weiter entwickelt und vervollkommnet.

Wie zu Kalkar hat er auch zu Xanten in der Predella den Anfang, in den Kehlen des Schreines die Fortsetzung des Stammbaumes Jesses in unübertrefflicher Kunstfertigkeit geschnitzt. Oben in der Bekrönung verehren auch hier Augustus und Johannes die im Sonnenglanz stehende Gottesmutter.

In den Schrein stellte der Meister um ein älteres Marienbild folgende Gruppen: 1. Die Abweisung des Opfers Joachims, 2. Marias Geburt, 3. ihre Opferung, 4. ihre Vermählung, 5. die Verkündigung (Abb. 4), 6. die Heimsuchung, 7. ihren Tod und 8. ihre Krönung (Abb. 3).

Der Meister überbot nicht nur in diesen Gruppen, sondern auch in der ganzen Anlage das zu Kalkar geleistete. Die Anordnung ist viel klarer und besser abgewogen, der Faltenwurf seiner Figuren bedeutender. Die einzelnen Gestalten drängen sich nicht mehr aufeinander und seine Gruppen sind in weit besseres Verhältnis gesetzt zu den sorgfältiger behandelten Hintergründen.

Wer sollte nicht erwarten, in diesem Meisterwerk eine einheitliche Durchführung zu finden? Eingehenderes Studium zeigt dagegen, dafs hier zwei Bildschnitzer von sehr verschiedenen Richtungen nebeneinander arbeiteten: Der alte Douvermann, welcher ungefähr 50 Jahre zählte, und sein Sohn Johann. Der Vater ist noch beherrscht von den alten, gotischen Formen, die er vereinfacht, grofszügiger und klarer bildet. Sein Sohn hat sich dagegen vollständig der neuen Kunstrichtung hingegeben. Er hat nicht nur bei den meisten Gruppen die Hintergründe und Geräte in den Formen der Renaissance ausgeführt, mit Blumen und Blattwerk verziert, die nicht mehr gotisch sind (vgl. die Rückwand des Thrones in der 3. Abb.), sondern auch in den beiden Gruppen der Verkündigung und Heimsuchung sich von der alten Art vollständig getrennt. Bei der Heimsuchung hat der Vater ihn noch in Schranken gehalten, wohl auch die Gesichter selbst ausgeführt, in der Darstellung der Verkündigung



Abb. 5. Der hl. Petrus. Aus d. Dreifaltigkeitsaltare zu Kalkar. Von Heinrich Douvermann. Um 1540.



Abb. 6. Die Taufe Christi. Aus dem Dreifaltigkeitsaltare zu Kalkar. Von Johann Douvermann. Um 1540.



Abb. 7. Der hl. Apostel Johannes. Aus dem Johannesaltare zu Kalkar. Von Arnold van Tricht. 1544.

[14]) Beissel, »Bauführung« III 83 f.; »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« I, 369 f.

aber liefs er seinem Sohne volle Freiheit und Selbständigkeit (Abb. 4). Das Gesicht des Engels, der vor Maria eine grofse Urkunde entfaltet, ist mifslungen. Die Figur der auserwählten Jungfrau, welche sich erschreckt, auf ihrem Betschemel knieend, mit dem Oberkörper umwendet, ist zwar nicht ohne Verdienst, aber wenig edel gebildet. Die Gruppe kündet sich an als Erstlingswerk eines lebhaften, kühnen Neuerers, der eben aus der Fremde heimkehrte und nun zeigen will, wie die Kunst auswärts in berühmten, grofsen Städten neue Wege verfolgt, für die auch er sich begeistert hat.

In den Jahren 1533 bis 1544 brachte Johann Douvermann, „der Bildhauer (statuarius) und Sohn des Bildhauers Heinrich Douvermann" von Kalkar nach und nach die für den Hochaltar bestimmten Büsten nach Xanten. Da sie indessen von Arnold Duerkoep (1533 bis 1538) und Rütger Krop (1544) mit Kreidegrund überzogen und versilbert wurden, während alle übrigen Werke der Douvermann, so viel bekannt ist, ursprünglich ohne Polychromie blieben, haben sie viel von ihrer Eigenart und Kraft verloren, sind also zur Beurteilung des Stiles beider Meister weniger wertvoll. Gleiches gilt von einem Rahmen, den wohl der jüngere Douvermann 1540 für den Aufsatz des Xantener Hochaltars schnitzte.[15])

4. Der Sieg der Renaissance in den Werken des Johann Douvermann und des Arnold van Tricht.

In den Rechnungen von Kalkar wird Douvermann 1528 zum letzten Male genannt, in denen von Xanten 1544. Trotzdem hatte er bis zum letztgenannten Jahre, vielleicht auch noch später, zu Kalkar seine Werkstätte. Sollte er 1528 bis 1544 keine weiteren Arbeiten für Kalkar geliefert haben, obwohl dort in jenen Jahren mehrere neue Schreine hergestellt wurden? Das scheint kaum glaublich. Manche Wahrscheinlichkeitsgründe sprechen dafür, Heinrich und Johann Douvermann hätten nach Vollendung des Xantener Marienaltares (1536) den Aufsatz des Dreifaltigkeitsaltares in der Kalkarer Kirche hergestellt, welcher jetzt auf dem Altartisch der hl. Crispin und Crispinian steht. Vom Dreifaltigkeitsaltare wird freilich 1518 gemeldet, „er sei vor kurzem errichtet und gebaut, konsekriert und geweiht worden". Wolff hat diese Nachricht auf das Schreinswerk bezogen,[16]) obwohl sie offenbar vom steinernen Altartisch handelt. Die Predella des Dreifaltigkeitsschreines mag mit ihren drei Abteilungen, worin zwischen künstlichen Blumen die kleinen, fein vergoldeten Figürchen des der hl. Magdalena erscheinenden Auferstandenen, der Gottesmutter und der hl. Agnes gestellt sind, noch vom ältern Aufsatz stammen. Dagegen ist der jetzige Schrein offenbar Jahrzehnte nach 1518 geschnitzt worden. In ihm stehen die prachtvollen Standbilder der Apostelfürsten (1,18 *m* hoch, Abb. 5) neben der Figur der hl. Magdalena (1,20 *m* hoch). Wegen des Titels des Altares (die hlste. Dreifaltigkeit) ist über der Figur der hl. Büfserin die Taufe Christi (Abb. 6) angebracht. Der Herr steht im Jordan unterhalb des Brustbildes des himmlischen Vaters, von dem aus die abhanden gekommene Taube des Heiligen Geistes auf ihn herabstieg. Offenbar lautete der volle Name des Altares: „Altar der hlsten. Dreifaltigkeit, der hl. Apostel Petrus und Paulus, Magdalena, Agnes" usw.

Die drei Hauptfiguren stehen zwischen vier aufserordentlich reich ausgeführten Stützen und unter prachtvollen, die Stelle gotischer Baldachine vertretenden Ornamenten. Jene Stützen sind zusammengestellt aus vielgliedrigen Säulenstücken, Putten und Scheiben mit Brustbildern; in jenen Ornamenten aber sieht man Soldaten in antiker römischer Tracht neben unbekleideten Kindern. Letztere treten hier nicht unvermittelt ein; denn bereits im Xantener Marienaltare finden sich zwei ähnliche nackte Gestalten auf den Pfosten des Bettes, der sterbenden, von den Aposteln umgebenen Gottesmutter.

In der Kehle des Schreines hatte der Bildschnitzer im pflanzlichen Ornament kleine, heute meist verloren gegangene Figürchen angebracht. Schon diese Kehle des überhöhten Schreines erinnert an Douvermanns Marien-

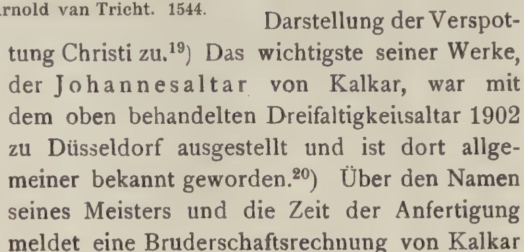
[15]) Es kann kaum der grofse halbkreisförmige Rahmen oben auf dem Xantener Altaraufsatz sein, da Heinrich nur 36 Weifslinge erhielt, sein Sohn Johann als Trinkgeld 4. Das Kapitel hatte das Holz geliefert. Für jede der Büsten zahlte es dem Bildhauer 2 bis $2^1/_2$ Goldgulden (zu 42 bis 51 Weifslingen), während die Versilberung mit Einschlufs der vom Goldschmied eingesetzten Halbedelsteine 3 bis 4 Goldgulden kostete, demnach teuerer war als die Schnitzarbeit. Vergl. Beissel a. a. O. 16 f.

[16]) »Geschichte der Stadt Calcar« 99.

altäre in Xanten und Kalkar, obwohl freilich ihre Ornamente und Figürchen dort gotisch, hier aber nicht mehr gotisch sind. Entschieden spricht für eine Zuweisung der Gruppe der Taufe Christi (Abb. 6) an Johann Douvermann nicht nur der Faltenwurf, welcher in dieser Schnitzerei, den beiden Darstellungen der Verkündigung und Heimsuchung im Xantener Marienaltar nahekommt, sondern mehr noch die Bildung der Flügel der Engel. Während nämlich solche Flügel in andern Werken dieser Zeit und Gegend oben am Rande gerade verlaufen, haben sie bei drei Engeln in der Gruppe der Taufe Christi in Kalkar ebenso wie beim Engel der Verkündigung in jenem Xantener Schrein (Abb. 4) einen tiefen, halbkreisförmigen Einschnitt. Auch die Anordnung der Federn ist hier und dort so eigenartig und so ähnlich, dafs sie auf die Hand desselben Schnitzers hinweist, also auf diejenige des Johann Douvermann. Von ihm stammen aber die drei grofsen Figuren des Dreifaltigkeitsaltares (des heutigen Crispinaltares) nicht. Letztere gleichen so sehr den sechs wertvollen Figürchen der beiden Pfeiler, welche das Innere des Xantener Marienschreines in drei Teile zerlegen, dafs sie dem Heinrich Douvermann zugewiesen werden müssen. In jenen Pfeilern kommen übrigens bereits Einzelnheiten vor, welche die im Kalkarer Dreifaltigkeitsschrein zur üppigsten Fülle entwickelten Renaissancedekoration einleiten und ankünden.



Abb. 8. Die Krönung Marias. Aus dem Johannesaltare zu Kalkar. Von Arnold van Tricht. 1544.



Wie jener Xantener Aufsatz ist auch dieser Kalkarer ein Werk zweier Meister. Der ältere, Heinrich Douvermann, schuf die grofsen Standbilder, Meisterwerke eines reichen, aber klaren, spätgotischen Stiles; der jüngere, Johann, der Sohn dieses Heinrichs, bildete die poesievolle Ornamentation und die Gruppe der Taufe Christi (Abb. 6). Ähnlichkeit mit den freilich überreichen Pfeilern in der Mitte des Dreifaltigkeits- (bezw. Crispinus-)schreines zeigt vor allem der reiche Altaraufsatz von St. Leonard zu Léau in Belgien. Zu derselben Richtung gehört auch ein schönes Gitter der grofsen Kirche zu Haarlem.[17])

Neben den beiden Douvermann erscheint in den Rechnungen von Kleve, Kalkar und Xanten ein Meister, welcher den Sieg der Renaissance vollendete: Arnold van Tricht (Utrecht). Ordnet man die betreffenden Angaben jener Rechnungen der Zeit nach, so ergibt sich folgende Reihe: 1540 erneuert Arnold (Arnt) den Kronleuchter zu Kalkar, 1543 übernimmt er zu Kalkar die Herstellung eines Johannesaltares, 1549 arbeitet er am Hochaltare zu Xanten, 1552 am Hochaltare zu Kleve, 1551 bis 1553 liefert er für die Xantener Victorskirche zwei Steinbilder der hl. Dreikönige und deren Baldachine, 1553 versetzt er zu Xanten eines der von Kanonikus Berendonck gestifteten Stationsbilder, 1556 modelliert er ein Marienbild für die Krönung des kupfernen Leuchters im Xantener Chore, 1460 lieferte er Arbeiten nach Kleve.[18]) — Wolff schreibt ihm auch den 1539 datierten, im Kreuzgange der Xantener Kirche eingemauerten Grabstein mit der Darstellung der Verspottung Christi zu.[19]) Das wichtigste seiner Werke, der Johannesaltar von Kalkar, war mit dem oben behandelten Dreifaltigkeitsaltar 1902 zu Düsseldorf ausgestellt und ist dort allgemeiner bekannt geworden.[20]) Über den Namen seines Meisters und die Zeit der Anfertigung meldet eine Bruderschaftsrechnung von Kalkar

[17]) Isendyck, »Documents classés« 1886—1887 Retable pl. 3 und 1880 Ballustrade pl. 21.

[18]) Beissel III, 18, 23, 39f., 56f., 108 und 115. — Wolff, »Geschichte« 137; Die St. Nikolai-Kirche 25, 28; Scholten, Kleve 599.

[19]) Die St. Nikolai-Kirche 28, wo durch einen Lesefehler Arnold van Wicht steht, statt van Tricht. Beissel III, 56 und 115 Anm.

[20]) N. 321 und 322. Abb. des Dreifaltigkeitsaltares Tafel 13, Abb. des Johannesaltares. »Bonner Jahrbücher CX« Tafel zu S. 278 und »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I« Tafel 6.

zum Jahre 1543: „Item soe meyster Arndt den back verdinckt was up sinte Johans altair, aen om betaelt VI daler 1 rider, facit X gulden XXII albus.“ Wolff fand im Schrein auf dem Fufsgestell des Standbildes des hl. Johannes des Täufers den Namen Johann Boegel nebst dessen Wappen. Er führte daraufhin aus, der Genannte sei 1527 bis 1543 Mitglied und vorzüglicher Wohltäter der Anna-Bruderschaft gewesen und werde 1540 als Ratsherr genannt. Er habe auch jenes Standbild geschnitzt.[21])

Indessen ist der letzte Teil dieser Angaben in seiner Geschichte der Stadt Kalkar weggeblieben, weil im Xantener Südportal am Fufse mehrerer Statuen in ähnlicher Weise die Namen der Stifter eingegraben sind.[22]) Boegel hat jene mit seinem Namen bezeichnete Statue bestellt und bezahlt. Darum redet die Rechnung der Bruderschaft nur von dem Schrein (back), den sie zu bestellen hatte, nicht von den Statuen, deren Herstellung sie der Freigebigkeit anderer verdankte.

Arnold van Tricht, ein als tüchtiger Bildhauer urkundlich beglaubigter Meister, würde nicht die Herstellung eines Schreines übernommen haben, dessen Statuen einem andern in Auftrag gegeben worden wären. Heute steht in seinem Johannesaltare an dem Platz eines Marienbildes die gotische, aus dem Katharinaaltar stammende Statue des hl. Severus. Von diesem Katharinaaltare rührt auch die jetzige Predella des Johannesaltares her. Die auf dem Johannesschrein stehenden Bilder zweier Evangelisten sind Reste eines andern Werkes, können aber Arbeiten des Arnold van Tricht sein. Die Malereien der Flügel wurden erst im XVII. Jahrh. ausgeführt. Sicher stammen von Arnold die Ornamente des Johannesschreines, die in dessen seitlichen Abteilungen stehenden, 1,25 *m* hohen Figuren Johannes des Täufers und des Evangelisten (Abb. 7), sowie oben in der Überhöhung des Schreines die Gruppe der Krönung Mariens (Abb. 8). Offenbar hat der Meister den Dreifaltigkeitsschrein nachgeahmt, dessen reiche Pfeiler und Ornamente aber vereinfacht. Vergleicht man die der Überhöhung des Dreifaltigkeitsaltares eingefügte Gruppe der Taufe (Abb. 6) mit der in der entsprechenden Stelle des Johannesaltares befindlichen Gruppe der Krönung Marias (Abb. 8), so ist eine grofse Schulverwandtschaft unverkennbar. Man beachte z. B. die starke Falte am Körper Christi unterhalb der Brust und die Gesichtszüge fast aller Personen. Auch haben die Ornamente über den drei grofsen Standfiguren auffallende Ähnlichkeit. Scheibler[23]) betonte bereits 1883, dafs der Dreifaltigkeitsaltar dem Johannesaltar sehr gleiche in der Anordnung und in den Renaissanceornamenten der Einfassungen. Ja, er war nicht abgeneigt, die sechs Standbilder der beiden Johannes im Johannesaltare, der beiden Evangelisten auf dessen Schrein und der Apostelfürsten im Dreifaltigkeitsaltare einem und demselben Meister zuzuschreiben, obwohl er zugab, die Standbilder der hl. Petrus und Paulus müfsten wegen ihres altertümlichern Faltenwurfes aus einer frühern Zeit stammen. Jedenfalls beweisen seine Äufserungen, dafs in den beiden in Rede stehenden Altären eine „Antithese“ doch nicht verkörpert ist, dafs nicht im Dreifaltigkeitsaltare niederländischer, dagegen im Johannesaltar italienischer Einflufs herrscht.[24]) Beide huldigen der neuen, in den Niederlanden nicht ohne Frankreichs Vermittelung von Italien aus verbreiteten neuen Geschmacksrichtung. Ersterer ist etwas früher, ist reicher und poesievoller, weil Johann Douvermann, sein Meister, mehr Geschick besafs und die Stifter bedeutendere Mittel zur Verfügung stellten. Johann Douvermann hat seinen Vater nicht bis zum Bruche mit gotischen Überlieferungen geführt, ihn aber doch mehr und mehr beeinflufst und der neuen Kunst näher gebracht; den Arnold van Tricht hat er vollständig beherrscht, ihm vielleicht als Nachfolger die Werkstätte seines Vaters überlassen. Johann erscheint in den alten Nachrichten zuerst 1533, zuletzt 1544; Arnt zuerst 1540, zuletzt 1560.

Vergleicht man die zu diesem Aufsatze gegebenen Abbildungen, so ist es lehrreich zu sehen, wie in Kalkar vom Jahre 1519 bis um das Jahr 1544 der Stil sich änderte. Um wieviel edeler und ruhiger ist die Kreuztragung des Heinrich Douvermann (Abb. 1), als die von seinem Sohne geschnitzte Taufe Christi (Abb. 6)! Der ältere Douvermann hat in seiner Krönung

[21]) Die St. Nikolai-Kirche 24 f.

[22]) Geschichte der Stadt Calcar 137 Anmerkung; Beissel, »Bauführung« III 49. Boegel ist seitdem mit Unrecht auch in andern Werken als Bildschnitzer genannt werden.

[23]) »Zeitschrift für bildende Kunst XVIII« (1883) 64.

[24]) »Bonner Jahrbücher CX« (1903) 278.

Marias (Abb. 3) ein feierliches Bildwerk geschaffen, während Arnold van Tricht sich bei Darstellung derselben Szene (Abb. 8) in hohles Pathos ergeht. Würdiger hat doch Heinrich die Gestalt Gottes des Vaters gebildet, auf dessen Knie er die Weltkugel sicher ruhen läfst, während Arnold diese Kugel so unten auf den Boden legt, dafs sie durch den Druck des Fufses eigentlich ins Rollen kommen und herabfallen müfste.

Nicht minder lehrreich ist ein Vergleich der abgebildeten Standbilder. Schon in dem 1528 von Douvermann dem ältern geschnitzten Marienbilde (Abb. 2) fangen die Falten an sich freier zu bewegen. Freier, weiter, aber auch geschwungener sind sie 1540 in dessen Standbild des hl. Petrus (Abb. 5), flatterhaft, schleifenförmig und dem neuen Geschmack huldigend in Arnolds Bild des hl. Johannes aus dem Jahre 1544 (Abb. 7).

Dieser Arnold van Tricht ist der letzte Bildhauer Kalkars, über den urkundliche Nachrichten vorhanden sind. Zu Xanten stellte er die letzten Figuren auf im eben vollendeten Mittelschiff des alten Domes des hl. Victor, zu Kalkar den letzten Altarschrein. Hier wie dort besiegelt er den Untergang der Kunst des Mittelalters und die Herrschaft der Renaissance, die er in seinen Werken auch darum in trefflicher Weise einführt, weil er aus der alten Zeit eine so tüchtige technische Schulung mitbrachte.

Armut und Religionszwistigkeiten hinderten von jetzt am Niederrhein die Kunsttätigkeit. Erst in den letzten Jahrzehnten ist dort wiederum durch Anlehnung an die Meisterwerke der alten Kalkarer Bildschnitzer neues Kunstleben entstanden, das die alten Schätze instand setzte und neue hinzufügt.

Luxemburg. Steph. Beissel S. J.

Zur Tiersymbolik, namentlich auf Grabmälern.



Seit der Zeit der Romantik, d. h. dem beginnenden Interesse für die deutsche mittelalterliche Kunst, macht sich eine Richtung bemerkbar, welche darauf hinausgeht, die einstige Kunst in ihrer ganzen Gedankenfülle, ihrem ganzen Reichtum an symbolischen Beziehungen zu ergründen. Man hat dabei oft über das Ziel hinausgeschossen, indem man den dekorativen Zutaten vornehmlich der Gotik, den Tieren und Ungeheuern gröfsere Bedeutung zulegte, als ihnen wohl in der Tat gebührt. Dies gilt auch von der Verwendung von Tieren auf Grabsteinen.

Bereits Schnaase (»Geschichte der bildenden Künste« IV, 274) machte darauf aufmerksam, dafs die symbolische Bedeutung von Tieren auf Grabmälern sehr schwankend und unklar sei. „Sonderbar genug ist es, dafs uns von manchen Gebräuchen, denen offenbar eine Symbolik zugrunde liegt, keine Erklärung überliefert ist.“

Damit war eigentlich ein deutlicher Wink gegeben, den ungelösten Fragen nachzuspüren, doch blieb die Anregung Schnaases seither unbeachtet. Noch heute gilt es als feststehend, den Löwen zu Füfsen einer Grabfigur als Symbol der Stärke, den Hund als das der Treue, den Drachen als das des überwundenen Bösen anzusehen, obgleich auch Schnaase schon als rein äufserlichen möglichen Grund die Verwendung von Tieren zur Verdeckung der Fufssohlen annahm, eine Voraussetzung, der Otte (»Handbuch« I, 493) widerspricht. Inwieweit es gestattet ist, sinnbildliche Beziehungen anzunehmen, dürfte sich am besten aus dem Befund der Denkmale selbst ergeben.

Die Tiersymbolik spielt in der romanischen Kunst, besonders in der Miniaturmalerei eine bedeutsame Rolle. In der Architektur indessen dienen sowohl Löwe als Drache, und andere phantastisch-dekorative Geschöpfe, sehr häufig als Träger. Die Frage aber, ob man in derartigen Bildungen symbolische Beziehungen oder im Sinne des Ornaments rein dekorative Tiere zu erkennen hat, ist manchmal sehr schwer zu entscheiden. Wenn — wie in Wechselburg — am Nordportal der Klosterkirche Löwe und Drache im Tympanon einander gegenüberstehen, während daneben ein anderes Tympanon als Schmuck das Gotteslamm aufweist, ist mit voller Bestimmtheit anzunehmen, dafs sich hier eine symbolische, Deutung ergibt. Steht auf der Kreuzigungsgruppe aus Freiberg — nun im Museum des Altertumsvereins zu Dresden — Maria auf einer Schlange, dann erklärt sich diese Darstellung aus der bekannten biblischen Ver-

heifsung. Johannes, als Gegenstück, hat aber der Symmetrie wegen ein Untier mit einem Kopf und zwei Leibern erhalten; hier eine sinnbildliche Beziehung herauszufinden ist schon schwerer.

Am Lettner des Domes zu Halberstadt — etwa gleichzeitig entstanden mit dem zu Wechselburg — steht wiederum Maria auf einem Drachen, Johannes dagegen auf einer zusammengekauerten männlichen Figur. Wer ist darin zu erblicken? In Wechselburg, wo sich zu Füfsen Mariä und Johannis eine bärtige und eine unbärtige männliche kniende Gestalt findet, hat man auf das besiegte Juden- und Heidentum geschlossen, aber da die im hohen Chor des Magdeburger Domes eingemauerten Apostel und Heiligen ebenfalls auf kauernden Menschen fufsen, die man früher Nero, Herodes usw. getauft hat, könnte man sich zu der Vermutung hinübergeleitet fühlen, in diesen Figuren weiter nichts zu erblicken, als vergröfserte Nachbildungen von Elfenbeinschnitzereien. So zeigt z. B. der Elfenbeindeckel des Echternacher Codex in Gotha den gekreuzigten Christus über der kauernden Gestalt der Terra.

Die Skulpturen im Magdeburger Dome sind zwischen 1210 und 1220 entstanden, und bilden eine Vorstufe zu den reifen Wechselburger Werken. In Wechselburg begegnen wir auch noch zwei männlichen Gestalten, die zur Zeit aufserhalb des Chores aufgestellt sind, ehemals aber vielleicht mit zu der grofsen Kreuzigungsgruppe im Chor gehörten. Die eine stellt vermutlich Melchisedek dar, einen Mann in priesterlichem Gewande mit Stab und Kelch. Er steht auf einem Drachen. Der andere, ein jugendlicher Mann in römischer Rüstung, vielleicht der Hauptmann Longinus, hat einen Löwen unter den Füfsen. Gehörten beide Figuren einst wirklich zur Kreuzigungsgruppe, dann sind die Tiere unter ihren Füfsen einfach aus Gründen der Symmetrie zu erklären. (Vergl. Hasak S. 24 und 25.) Bei dem reichen Formenschatz, der dem Wechselburger Plastiker zur Verfügung stand, ist es wohl denkbar, dafs er die kauernden, als Postament dienenden Wesen nach Möglichkeit variierte.

Wir haben also im hohen Mittelalter eine ganze Anzahl von Beispielen stehender Figuren, mit Tiergestalten unter ihren Füfsen, und es ist eigentlich nicht verwunderlich, wenn die Grabplastik diese einmal angeschlagenen Töne weiterklingen liefs.

Das früheste Beispiel figürlichen Schmuckes an der Fufsplatte eines Grabmonuments ist das des Bischofs von Wettin († 1152), im Dom zu Magdeburg. Der schräggestellten Fufsplatte einen harmonischen Abschlufs zu geben, hat der Giefser eine winzige Nachbildung des antiken Dornausziehers zugefügt, noch von Förster (»Denkmale« III, S. 17) für eine kleine „weibliche Figur" gehalten, der der Bischof „zum Zeichen seiner Keuschheit" den Hirtenstab in den Nacken setzt. Dies Beispiel ist kennzeichnend für das der Romantik eigene Streben, möglichst viel in die Werke des Mittelalters hineinzugeheimnissen.

Dafs dies Streben noch nicht erloschen ist, zeigt die Besprechung Hasaks über das Grabmal des Grafen Dedo und seiner Gemahlin in Wechselburg. Auf der in reicher Weise ausgebildeten Konsole der Gattin schauen aus dem Geranke zwei Köpfchen hervor, „vielleicht die beiden vorangegangenen Söhnchen". Da aber gleiche Bildungen mehrfach an Kapitälen im Chor des Magdeburger Doms und an der goldenen Pforte zu Freiburg auftreten, ist hier die Vermutung Hasaks abzulehnen.

Im weiteren Verlaufe des Mittelalters bürgert sich die Sitte, Tiere zu Füfsen der Verstorbenen anzubringen, mehr und mehr ein. Zum erstenmal bei dem Grabdenkmal des Wiprecht von Greitzsch in Pegau (XIII. Jahrh.), wo sich unter der schrägen Fufsplatte die Fragmente eines Löwen befinden. Derselbe wurde zwar bei der Restaurierung des Denkmals nicht hergestellt, doch erscheint sein Vorhandensein wichtig im Bereich dieser Betrachtung. Förster, und auch noch Otte erblicken im Löwen wie im Drachen an Grabskulpturen ein Symbol von Tod und Sünde, Puttrich in den gleichen Tieren das Attribut männlicher Kraft. Heute gilt der Löwe, wie ein Blick in die Kunstinventarisationen zeigt, als „Symbol der Stärke". Wir finden also am Grabdenkmal zu Pegau dasselbe Tier wie in Wechselburg zu Füfsen des römischen Hauptmanns, in Freiburg zu Füfsen Abrahams.

Bei Anlehnung an die hergebrachten Erklärungen erscheint eine Deutung schwer; sehr leicht indessen bei der naheliegenden Erwägung, dafs der sich unter die Deckplatte schmiegende Löwe den unschönen Winkel unterhalb der Fufsplatte ausfüllen soll, er verdankt also seine Anbringung lediglich der ästhetischen Emp-

findung des Künstlers. Wie das Magdeburger Beispiel (Dornauszieher) lehrt, erkannte man bereits recht früh, dafs eine kahl hervorragende Fufsplatte keinen künstlerischen Anblick gewährte und zu einer Verkleidung herausfordern mufste. Und so erklärt sich auch das allmähliche Verschwinden der Fufsplatten zugunsten der Konsolen aus künstlerischen Rücksichten.

Verzichtete die Plastik seit Beginn der Gotik auf reichere Ausgestaltung des Fufsrandes, so beginnt um 1330 in Deutschland mehr und mehr die Verwendung von Tieren zu Füfsen der Verstorbenen.

Die Darstellung von Löwe und Drache hatte in der deutschen Miniaturen- und Wandmalerei, sowie in der Architektur seit romanischer Zeit nie aufgehört, so wenig, wie die der Apostel, von denen ja Markus durch das Sinnbild des Löwen vertreten ist. Und da Löwe, Hund und Drache auch in der gotischen Architektur, z. B. als Wasserspeier, stets eine grofse Rolle spielten, so waren diese Tiere niemals aus dem Formenschatz verschwunden und jedem Steinmetzen geläufig.

Symbolische Beziehungen in Löwen und Drachen unbedingt zu leugnen, würde freilich bei einzelnen mittelalterlichen Denkmälern, an denen diese Tiere als überwunden dargestellt sind, nicht ratsam sein. Anders aber ist es, wenn an die Konsolen, um deren Schräge zu beleben, ein Teufelchen oder ein Drache in rein dekorativer Absicht angeklebt ist, wie z. B. am Epitaph des Ludwig Merke in Eisenach, zu Füfsen des Schmerzensmannes, oder am Deckel des Severi-Sarkophags in Erfurt, zu Füfsen St. Severi. — Im XIV. Jahrh. schwindet mehr und gegensätzlich zum XIII. Jahrh., in dem anscheinend eine gewisse Einheitlichkeit in der Verwendung der Tiere: Löwe und Drache geherrscht hat, das Verständnis für Tiersymbolik. Es drängen sich Tiere ein, denen eine sinnbildliche Bedeutung garnicht zugesprochen werden kann, die als Wappenhalter sich betätigen, sich untereinander bekämpfen oder einander zärtlich umschlingen, die zu den Verstorbenen über sich hinaufknurren, sie anfauchen, oder ihnen demütig den Saum des Gewandes lecken. Kurzum, wir finden eine vollkommene Regellosigkeit und Willkür, genrehafte, frei erfundene Züge, denen eine tiefere Bedeutung nicht zugrunde liegt.

Ich habe absichtlich die Auswahl der Tiere beschränkt; die vorhandenen Anführungen werden wohl genügen, die seitherigen Überlieferungen der symbolischen Deutungen stark zu erschüttern.

Der Löwe mit einem Kopf und zwei Leibern ist dargestellt auf einem Epitaph in Eisenach (Gymnasium) um 1350, und etwa gleichzeitig auf dem Grabstein des Landgrafen Ludwig des Eisernen in Reinhardsbrunn. Sind hier nicht symbolische Beziehungen völlig ausgeschlossen? — Auf dem Epitaph des Dietrich von Witzleben in Arnstadt und der Tumba Georgs von Meifsen in Schulpforta befand sich wahrscheinlich ursprünglich ein Löwe, der heute aber zerstört ist; erhalten findet er sich indessen auf dem Grabmonument der fürstlichen Kinder aus dem Meifsener Hause zu Schulpforta, und schliefslich am Denkmal des Grafen von Kirchberg um 1420 zu Kapellendorf.

Es ist sehr auffällig, dafs auf der Skulptur zu Schulpforta auch das Mädchen auf einem Löwen steht; gewöhnlich trifft man bei weiblichen Figuren den Hund. — Warum soll schliefslich nicht auch einmal unter den Füfsen eines Kindes „das Sinnbild böser Leidenschaften, roher Naturkräfte, der Sünde und des Todes“ liegen? Denn das Symbol „männlicher Stärke“ kann doch nicht in Betracht gezogen werden.

Dem Drachen begegnen wir auf dem Denkmal des Landgrafen Ludwig I. zu Reinhardsbrunn um 1350. Mit lebhafter Armbewegung stöfst der Landgraf den Schaft seiner Lanze dem Drachen in den Schlund, ein Amt, das sonst St. Georg ausübt. Vermutlich hat Nikolaus Postar an ein solches Vorbild gedacht, als er das Denkmal schuf, dennoch erscheint es zweifelhaft, ob hier die Handlung symbolisch gedacht ist. Schon Dedo von Wechselburg hält die Sturmfahne in der Hand, ein auch auf Werken des XIV. Jahrh. häufig und typisch wiederkehrendes Motiv.

Erhielt das Denkmal des Landgrafen Ludwigs des Eisernen einen phantastischen Doppellöwen, so mag die Freude an der Schöpfung dekorativ wirkender Tiere Veranlassung gegeben haben, den Landgrafen Ludwig I. als Drachentöter zu bilden, vielleicht auch lag eine Lokalsage von der Besiegung eines Ungeheuers dieser Darstellung zugrunde. Auch auf dem Grabmal der jungen Frau im Dom zu Halle

hat sich ein Drache niedergekauert. Was soll er bedeuten? Etwa „den Sieg christlichen Lebens und Strebens über die Mächte der Finsternis und des Unglaubens", wie man um die Mitte des XIX. Jahrh. zweifellos angenommen haben würde?

Der dekorativen Verwendung eines kleinen Drachens am Severisarkophag ist bereits Erwähnung getan. Weitere Drachenbeispiele sind mir nicht bekannt.

Der Hund, „das Zeichen der schönsten Frauentugenden, der Treue", findet sich nur selten. Auf dem Epitaph des Witzleben in Arnstadt ist er zerstört, dagegen sehen wir ihn auf dem Epitaph des Grafen Kirchberg zu Kapellendorf bei Jena. Das Grabdenkmal der Landgräfin Jutta zu Reinhardsbrunn zeigt einen Schofshund, den die Landgräfin auf dem linken Arme trägt, während die rechte Hand ein Zepter fafst. — Auf dem Grabstein des Allenblumen im Dom zu Erfurt schaut ein kleiner Hund unter dem Mantel der Gattin hervor. In den beiden letzteren Fällen ist also für eine symbolische Deutung kein Raum, und es sei darauf hingewiesen, dafs auf den Darstellungen vornehmer Frauen des XIV. Jahrh., wie erhaltene Wandteppiche und kunstgewerbliche Arbeiten zur Genüge zeigen, ein kleiner Schofshund, als beliebtestes Spielzeug, nur selten fehlt.

Anderseits aber finden wir den Hund in zahlreichen Fällen auch als Attribut der Ritter und sogar der Geistlichen. Was soll hier das Symbol „der schönsten Frauentugend"? Gegenüber diesen Tatsachen liegt es unendlich nahe, in der Verwendung des Hundes nichts anderes zu erblicken, als eine Anerkennung seiner Treue und Anhänglichkeit an den Herrn und die Herrin. Wie er zu deren Lebzeiten ein steter Begleiter war, so auch im Tode. Aber diese Deutung war zu einfach und naheliegend, um seither geglaubt zu werden. Gerade dafs auch Geistliche nicht etwa einen, sondern mehrere Hunde zu ihren Füfsen haben, die, als zierliche Schofshunde gebildet, oft lebhaft bewegt an den Verstorbenen emporspringen und klettern, das hätte doch stutzig machen und die Annahme symbolischer Deutungen hindern müssen. Es ist auch bis dahin unbeachtet geblieben, dafs manchmal, z. B. am Denkmal der 1398 verstorbenen Gräfin Margaretha von Berg und Ravensburg (zu Altenberg bei Köln), die Hunde mit Schellen versehene Halsbänder tragen, mithin als Haustiere deutlich gekennzeichnet sind; und wenn wir auf dem Grabmal der Kurfürstin Anna von Brandenburg († 1512) einen Hund „Männchenmachen" sehen, so ist dies Kunststückchen doch nur ein genrehafter, niedlicher Zug, der das Vorhergesagte bestätigt. Der Hund ist also hauptsächlich Attribut der Persönlichkeiten, die nicht im grofsen, kriegerisch bewegten Leben stehen, sondern mehr an die Häuslichkeit gebunden sind. Die den Rittern zur Begleitung gegebenen Hunde sind meist sehr starke, grofse, zähnefletschende Tiere, nur selten kleine Schofshündchen, die oft löwenartig geschoren, ein Mittelding zwischen Löwe und Hund darstellen.

Schnaase erwähnt, dafs auf dem Grabe eines englischen Ritters zu Norfolk er einem Löwen einen Hund zugesellt gefunden habe, mit dem beigeschriebenen Namen „Jakke", und schliefst daraus (IV. 275), dafs „also auch das Andenken des treuen, vielleicht mit beerdigten Tieres erhalten werden sollte".

Ein derartiges Beispiel ist mir in Deutschland nicht bekannt, doch ist der Fall sehr kennzeichnend.

Selbst wenn man annimmt, dafs die angeführten Denkmale mit Löwe, Hund und Drachen irgend welche, uns heute unverständlich gewordene Symbolik in sich trugen, so gibt uns das Grabmal des Landgrafen Hermann II. zu Reinhardsbrunn ein Rätsel auf. Der Landgraf fufst nämlich auf einem Hirsch. Was hat der Hirsch, der ein Symbol Christi nach dem Physiologus sein kann, oder auch das Heilsverlangen nach dem Taufwasser vorstellen mag (Otte I, 485), mit einer Grabskulptur zu tun? Und wenn er symbolisch zu deuten ist, wie darf der Landgraf sich auf ihn stellen?

Die sich aufdrängenden Zweifel, ob die Kunst des XIV. und XV. Jahrh. noch sinnbildliche Beziehungen ausgedrückt hat, sind also nur zu berechtigt. Bis in das XIII. Jahrh. hinein war die mittelalterliche Kunst noch stark durchsetzt von einem ausgeklügelten und sehr ausgedehnten symbolischen System, denn die ganze Kunstübung lag noch in den Händen der Klostergeistlichkeit. Dann bildete sich bekanntlich das Bauhüttenwesen, welches sich vom kirchlichen Einflufs allmählich löste. Damit aber mufste in der Kunst das scholastisch-didak-

tische Element sehr zurücktreten und manche symbolische Beziehung verloren gehen.

Schnaase hat (IV, 275, Randnote) eine nur kleine Anzahl auffälliger Symbole zu Füfsen Verstorbener erwähnt, so an dem Grabmal des Markgrafen Dittmar und dessen Sohnes zu Nienburg a. d. Saale (um 1350), unter des Vaters Füfsen den Löwen, unter denen des Sohnes einen „Wilden Mann" mit Keule. Ob letzterer öfter auf Grabfiguren erscheint, wäre eingehender Untersuchung wert, denn das Motiv kehrt gern auf gravierten Metallplatten des XIV. Jahrh. wieder, z. B. auf der 1357 datierten Platte des Albert Hovener - Stralsund. Ein langhaariger Meermann, der in ein Horn bläst, wird hier von rückwärts durch einen Drachen angefallen, und auf der Grabplatte des Johann von Soest zu Thorn (1361) wird der den „wilden Mann" bedrohende Löwe von einem anderen Manne angegriffen. Unter der Figur der Gattin aber erblickt man einen Hund und — ein an einer Nufs fressendes Eichhörnchen. Auf zwei „wilden Männern" steht der 1474 gestorbene Johann von Lüneburg in Lübeck; auf je einem gefesselten „wilden Mann" und je einem angeketteten Löwen John und Gerhard de Heere († 1332 und 1398) in Brüssel. (Die Platten sind abgebildet bei Creeny, Monumental brasses etc.) Weiter erwähnt Schuman die Tumba des Grafen Gebhard von Querfurt († 1383), wo zu des Grafen Füfsen ein Hund und ein Löwe miteinander kämpfen. Ineinander verbissene Löwen und Drachen zeigt das Denkmal des Bischofs Mathias von Bucheck († 1328) im Dom zu Mainz. Das Grabmal des Siegfried von Eppstein weist einen Löwen und einen Drachen auf, die, voneinander abgewandt, nach oben fletschen. — Wenn Heinrich II. von Schlesien auf einem Mongolen steht, so deutet dies sicherlich auf kriegerische Taten des Verstorbenen hin; die Füfse des Bischofs Rupert († 1394) zu Paderborn ruhen auf zwei überwundenen Feinden; und wenn zu Füfsen von Heiligen, so z. B. in St. Goar auf der Grabplatte des Ortsheiligen, sich Teufel zeigen, erscheint dies als ein weiterer Beweis, dafs man je nach Bestellung und je von Fall zu Fall den die Fufsplatte maskierenden plastischen Schmuck variierte.

In eigentümlicher, für diesen Fall wohl symbolisch zu deutender Weise, hat die Äbtissin Gertrud zu Quedlinburg einen Adler zu Füfsen, der mit der rechten Klaue einen Löwen mit Schlangenschwanz, mit der Linken einen Drachen, der ein Wickelkind im Maul hält, packt. Adler und Löwe treten am Denkmal des Erzbischofs Wolram von Jülich († 1348) im Kölner Dome auf. Hier mögen die evangelischen Symbole auf die Wahl der Tiere eingewirkt haben. Im bayerischen Nationalmuseum befindet sich die Deckplatte vom Grabmal des Heiligen Simpertus (Nr. 311), um 1492 entstanden. Das Werk, dem Riemenschneiderschen Kunstkreis nahe, zeigt den Bischof auf einem Wolfe stehend, der ein nacktes Kind im Maule trägt; das Kind streckt flehend den rechten Arm zum Heiligen empor. Hier ist der Wolf, der Legende entnommen, ein Attribut des Heiligen.

Von einer logisch oder bewufst angewandten Tiersymbolik auf Grabmonumenten darf folglich für die Zeit vom XIV. Jahrh. an kaum noch gesprochen werden. Die Ausnahmefälle sind so häufig, die Willkürlichkeiten in der Zahl der Tiere und in der künstlerischen Auffassung und Anwendung so auffallend, dafs die in den Tagen der Romantik gegebenen Deutungen durchaus nicht stichhalten wollen. Bei den zu Füfsen der Geistlichen ruhenden Drachen mag noch die einstige Vorstellung nachwirken, die in dieser Form das überwundene Böse darstellt, gleichwie bei den Ungeheuern unter den Füfsen Christi, Mariä und einzelner Heiligen. Aber an sich ist der Drache nur die Ausgeburt mittelalterlicher Phantastik, ein Nachklang einer in der Volksseele wachen Vorstellung eines mystischen Fabelwesens. Wo käme man hin, wollte man in den an gotischen Kirchen unendlich oft wiederholten Drachen als Wasserspeier das Prinzip des Bösen, das der Weltlust erkennen? Wie die wunderlichen Geschöpfe höhnisch vom Dachrand heruntergrinsen, müfsten sie ja eher den Triumph der Sünde und Verderbnis über die christlichen Heilswahrheiten verkünden. Das aber kann doch unmöglich angenommen werden.

Wie bereits ausgeführt, ist die Darstellung des Löwen immer im Gebrauch geblieben. Im Mittelalter wurde der „König der Tiere" oftmals nach Deutschland gebracht, was, wenn auch nicht chronistisch beglaubigt, doch durch zahlreiche Lokalsagen belegt wird. Auch die Kreuzzüge und die Berührung zwischen

Abend- und Morgenland mögen zur besseren Kenntnis des gröfsten Raubtiers beigetragen haben. Villars von Honnecourt hat in seinem Skizzenbuch einen Löwen gezeichnet, den er selbst gesehen hat, und an Höfen wurden zur Kurzweil im Zwinger neben anderen wilden Tieren auch Löwen gehalten. — Was Wunder, wenn der Löwe als „Herrentier" das Vorrecht erhielt, als das Attribut der Ritter und Herren aufzutreten? Er weist auf den hohen Stand und die Vornehmheit der Verstorbenen hin und ist als Symbol hoher Geburt, nicht aber der männlichen Stärke, Kraft und Tapferkeit, geschweige denn der Sünde und der teuflischen Gewalt aufzufassen. Und so erklärt er sich auch als Begleiter von fürstlichen Frauen und Kindern.

Der Löwe erfährt übrigens eine merkwürdige Wandlung. Im XIV. Jahrh. und zu Beginn des XV. Jahrh. erscheint er, dem gotischen Proportionskanon entsprechend, äufserst schlank, im Laufe des XV. Jahrh. rundet er sich zu behäbiger Fülle. Amüsant ist zu sehen, wie die Löwenbilder aus dem Riemenschneiderschen Kreis sich durch die weinerlich gekniffenen Mundwinkel als ein Echo des sich in des Meisters Werken zeigenden sentimentalen Ausdrucks erweisen. — Aus dem wilden Raubtier wird ein treuherzig-zahmes Haustier, das gleich dem Hund zärtlich des Ritters Füfse leckt. Das beste Beispiel dieser veränderten Auffassung bietet die Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München. Sie schildert die Versöhnung des Herzogs Albrecht mit seinem Vater, Herzog Ernst, der bekanntlich des Sohnes Gattin, Agnes Bernauer, hatte ertränken lassen; ein Löwe, der Versöhnung sichtlich sich freuend, steigt schmeichelnd an Albrecht empor, und bekundet dadurch sein herzliches Wohlwollen.

Traten von 1350—1450 etwa in Deutschland die Tiere an Grabmonumenten am häufigsten auf, so verschwinden sie später allgemach. Eine Ausnahme scheint Franken zu bilden, das den Löwen bis zum Hereinbruch der Renaissance beibehält. Jedoch gestattet der Mangel an Vorarbeiten noch keine genaue Feststellung, ob sich in Deutschland bei der Darstellung von Tieren etwa provinzielle Unterschiede ergeben, dies oder jenes Tier mehr oder weniger bevorzugt wurde. Es möge dies weiteren Forschungen vorbehalten bleiben.

Wie weit sich das ausgehende Mittelalter von den Anschauungen der romanischen Zeit, in der doch Löwen und Drachen eine grofse symbolische Rolle spielten, entfernt hatte, spricht sich in der Schrift des bayerischen Abtes Angelus Rumpler aus, wo es an einer Stelle heifst: „Non reprehendo debitum ornatum, sed superfluum. Nam et picturae libri sunt laicorum. De his autem picturis dixerim, quae passionem Christi continent et martyrum agones. Sed quid faciunt in ecclesia leones? quid leonae, quid dracones? quid denique caetera animalia?"

Schnaase zitiert diese Schrift, wagt aber trotz der ihm aufgestiegenen Zweifel — was von seinem Standpunkt aus auch begründet ist — nicht, die übliche Annahme der Tiersymbolik in der Grabplastik aufzugeben, und in den Tieren nur das zu erkennen, was sie sind: dekorativ wirkende, mittelalterlicher Kunstfreudigkeit entsprungene Attribute!

Über einer nicht endenwollenden Freude an der liebevollen Ausgestaltung von Einzelheiten, und der dem Deutschen eigenen Lust am Fabulieren, waren etwa vorher vorhanden gewesene sinnbildliche Beziehungen in Vergessenheit geraten. Vielleicht sogar haben diese kaum bestanden; denn wäre die Darstellung und Verwendung der Tiere in der Tat in einer Art scholastischer Formulierung festgelegt gewesen, so müfsten die Denkmäler gleichartiger sein und könnten nicht solch freudige Mannigfaltigkeit zeigen. Wie dem auch sei, die Fülle der erhaltenen Grabskulpturen beweist, dafs die mittelalterlichen Plastiker sich nicht an gegebene Regeln hielten, sondern, frisch und unbefangen ihren Weg verfolgend, sich bemühten, ein System umzustofsen, um für sich selbst volle Freiheit des Schaffens zu erringen.

Zum Schlusse möchte ich betonen, dafs die Verdienste von Puttrich, Förster, Otte, Schnaase durch meine Angriffe auf ihre symbolischen Deutungen in keiner Weise bemäkelt werden sollen. Als Romantiker hatten sie vor der heutigen, mehr auf dem Boden nüchterner Betrachtung stehenden Generation das Bestreben voraus, aus den Werken des Mittelalters möglichst viel Geheimnisvolles hervorzulocken.

Dr. Otto Buchner †.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XX. (Mit Abbildung.)

37. Gesticktes Reliquientuch der Pfarrkirche zu Blankenheim (Katal. Nr. 301).

Unter den zum ersten Male ausgestellten sechs Blankenheimer Reliquientüchlein, von denen zwei in XV, 123-128 dieser Zeitschr. veröffentlicht sind, nimmt das vorliegende hinsichtlich des Reichtums der figuralen Stickerei die erste Stelle ein. Es besteht in einem roten Sammetbrokat, dessen Ecken mit den vier bekannten Wappen, dessen Mitte mit drei Figuren bestickt ist, einem Priester im Pluviale, der die mit Goldkördelchen eingefafste Leinenreliquie ausbreitet, und zwei Diakonen, die sie knieend verehren. Der scharfcharakterisierte, porträtartige Kopf des Priesters ist im Gobelinstich ausgeführt, ebenso die Hände und Albe; die Aufsenseite des Chormantels zeigt grünliche Goldlasuren, sein Futter grünen Gobelinstich, sein Besatz schneckenförmig aufgenähte Silberkördelchen auf blau besticktem Grund; die Agraffe besteht in zwei tafelartigen, goldumränderten Stickereien, Stola wie Parura in überfangenen Goldfäden. Die Diakonen, welche die ehrwürdige Reliquie kaum zu berühren wagen, schwingen mit einer Hand ein Weihrauchfafs, das ganz in Gold gestickt ist, wie die über dem Rücken herabhangenden dicken Quasten der Dalmatiken, die in grünlicher Lasurtechnik behandelt sind, mit einfacher Silberverbrähmung. Das die Mittelfigur, eigentlich die Reliquie, in weitgeschwungenem Wurf sehr dekorativ überspannende Spruchband aus Silberfäden mit weifslichem Überfang und bläulichem Umschlag hat die goldene Minuskelinschrift: *de sudario gloriose virginis marie.* Die breite Art, mit der die Mittelfigur gezeichnet ist, mehr schwebend, als stehend, in verklärtem Ausdruck und mit zierlicher Handbewegung, klingt in den beiden Diakonen wieder, und dafs dieses und noch viel mehr durch die Stickerei zum vollendeten Ausdruck gekommen ist, beweist schlagend die Höhe, welche die Nadelmalerei im XV. Jahrh. am Niederrhein erreicht hat, der Tafel- und Miniaturmalerei zur ebenbürtigen Nebenbuhlerin erwachsen, trotz viel schwierigerer Technik. — Dafs sie in dieser Bedeutung nur selten in die Erscheinung tritt, hat vornehmlich seinen Grund in der schlechten Erhaltung fast aller alten Stickereien, die für den Gebrauch bestimmt waren, und zumeist nicht für einen so vorübergehenden und so wenig angreifenden, als die vorliegende, der fast der volle Reiz der ursprünglichen Frische bewahrt geblieben ist, selbst hinsichtlich der abgetönten Farben.



Schnütgen.

Bücherschau.

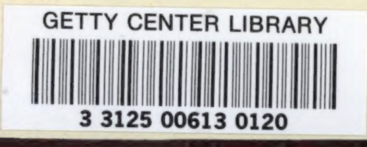
Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente von Jos. Braun, S.J. Mit zwei Tafeln und 74 Abbildungen im Text. Ergänzung zu der Sammlung von „Vorlagen für Paramentenstickereien". Herder, Freiburg 1904. (Mk. 6,40.)

Zu den am Schlufs des Jahres 1902 erschienenen, soeben bereits neu aufgelegten 200 Vorlagen (vergl. diese Zeitschrift XV, 286/287), ist das obige Handbuch eine äufserst willkommene Ergänzung; vielmehr als dieses, eine überaus zeitgemäfse, ja dringend notwendige Anleitung für die Beschaffung der Paramente, ihr Material, ihre Form, ihre Ausstattungsart. Die letztere wird durchweg von weiblichen Kräften besorgt, (zu denen freilich in den letzten Jahren, von Frankreich und Belgien ausgehend, männliche Sticker vereinzelt hinzugekommen sind, auch im Dienste von Paramentengeschäften, die vielfach zur Verbreitung „billiger und schlechter" Stoffe, wie zur Verwässerung der Verzierungen beigetragen haben). Neben den in der Regel von künstlerisch ungeschulten Unternehmern betriebenen Geschäften, gibt es leider nur wenige eigentliche Berufsstickerinnen, denn ihnen wird durch jene Konkurrenz die Tätigkeit sehr erschwert, zumal, im Unterschiede von den früheren Jahrhunderten, für eigenartigen und reichen Dekor nur selten gröfsere Summen geopfert werden. Da solche auch nur in seltenen Fällen zur Verfügung stehen, so ist die Mitwirkung von Dilettantinnen, namentlich von freiwilligen, die für dieses edle Frauenschaffen im Dienste des Heiligtums das richtige Verständnis haben, durchaus erwünscht, und, wer ihnen die Arbeit erleichtert, durch gute Vorbilder und Anweisungen, erfüllt eine wichtige, erhabene und verdienstvolle Aufgabe. Sie ist nicht leicht, denn sie setzt nicht nur viele kunsthistorische Kenntnisse, sondern auch gründliche kunsttechnische Erfahrungen voraus, und gerade die letzteren sind nur äufserst mühsam zu erringen, daher nur wenigen eigen. — Über Beides verfügt, dank der sorgsamsten Studien, in ungewöhnlichem Mafse der Verfasser, der die liturgischen Gewänder zum Spezialgegenstand seiner Forschungen gemacht hat, mit der Fabrikation der Stoffe vertraut, in den Spitzen- und Stickerei-Arten durchaus bewandert ist, endlich die Stilgesetze kennt, so dafs er genau weifs, welche Formen von den einzelnen Techniken gefordert, bzw. gestattet werden. — Aus dieser Grundlage ist das vorliegende Buch herausgewachsen, die erste erschöpfende und ganz zuverlässige Anleitung, die unter Verzicht auf theoretische Erörterungen, überall den praktischen Zwecken dient durch klare, illustrierte Unterweisungen. Diese beziehen sich im I. Teil auf die Paramente, die zuerst im allgemeinen behandelt werden, also hinsichtlich des Stoffes, der Ausstattung, der Verzierungsmittel, der liturgischen Farben, sodann im besonderen, insoweit zunächst die liturgischen Gewänder in 13 Rubriken besprochen werden, dann die stoffliche Ausrüstung des Altars und der gottesdienstlichen Geräte (20 Rubriken), endlich sonstige Paramente: Kirchenfahnen, Wandbehang etc. (acht Rubriken). Der Behandlung der Paramente ist der dritte Abschnitt gewidmet, so dafs auf alle einschlägigen Fragen ausgiebige, durchaus bestimmte und korrekte Antwort erteilt wird. — Fast ebenso umfänglich ist der II. Teil, der sich eingehend mit den Spitzen beschäftigt, natürlich noch spezieller mit den Stickereien; hier werden Stick-Material, -Stiche, -Techniken, -Arten in fünf Kapiteln so genau analysiert, praktische Bemerkungen für die Ausführung von Stickereien und für die Eigenschaften der Stickmuster so instruktiv beigefügt, dafs kaum etwas von Bedeutung vermifst wird. — Das Kapitel über die Restauration schadhafter Stickereien, (an die schon vorher zutreffende Mahnungen geknüpft waren), hätte die Warnung zur Vorsicht fast noch stärker betonen sollen, denn bei dieser Prozedur erscheint manches alte Kunstwerk gefährdet, für dessen Herstellung, wenn sie überhaupt noch möglich und ratsam ist, nur der allergröfste Respekt und die allergeschickteste Hand ausreicht. — Der Anhang bringt eine Auswahl von Inschriften, deren Verwendung sich sehr empfiehlt, vorausgesetzt, dafs die Schriftzüge durchaus korrekt sind und von guter dekorativer Wirkung. — An ganz gewandten Zeichnern für Paramentenstickerei ist grofser Mangel, der sich vornehmlich durch den leidigen Umstand erklärt, dafs ihre Dienste wenig begehrt und mit Widerstreben ordentlich honoriert werden; auch hier sollten weibliche Kräfte alles aufbieten, den höchsten Ansprüchen zu genügen. — Bei der staunenswerten Fülle des Gebotenen mag die eine oder andere Ergänzung persönlicher Verhandlung mit dem verehrten Verfasser vorbehalten bleiben. — Alle, die Interesse haben für die Paramentik, Priester wie Laien, Künstler wie Besteller werden ihm Dank wissen für seine vortrefflichen „Winke", hinter denen sich eine wahre Hochflut von klaren und verläfslichen Unterweisungen versteckt, so dafs wohl endlich der Unfug auf diesem Gebiete aufhören wird. Schnütgen.

Moderner Cicerone der Union: Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart. Zu den in dieser Zeitschrift XVI, Sp. 191, bereits besprochenen beiden Bänden ist Rom III: Die Umgebung Roms hinzugekommen. Von Dr. Thassilo v. Scheffer. Mit 86 Abbildungen und einer Karte. Gebunden 2,50 Mk.

Derselbe behandelt zunächst die Campagna, wie sie sich nach vier Seiten, nämlich vor der Porta: S. Sebastian, San Paolo, Pia und del Popolo ausbreitet, die Entwicklung und Hauptpunkte beschreibend, insoweit sie den Geschichts- und Kunstfreund, aber auch den Naturfreund interessieren. In der gleichen Umfänglichkeit werden die Sabiner- und Albanergebirge besprochen, viel knapper die Seeküste. — Der Verfasser versteht es, bei dem überall veranstalteten Rundgange das Wesentliche zu betonen, den Zusammenhang zwischen der Innenstadt und den Aufsenorten zu markieren und an der Hand vorzüglich ausgewählter und ausgeführter Bildchen die Hauptpunkte zu beleuchten, so dafs die Rundfahrt so unterhaltend wie belehrend ist.

Rom I, Antike Kunst, soll demnächst folgen und die geschickte Feder Holtzingers wird dieser vielleicht schwierigsten Aufgabe ohne Zweifel gerecht werden. S.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00613 0120

